

Stengel, Walter
Formalikonographische
Detail-Untersuchungen

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES

HEFT XVIII

FORMALIKONOGRAPHISCHE DETAIL-UNTERSUCHUNGEN

I.

DAS TAUBENSYMBOL DES HL. GEISTES

(BEWEGUNGSDARSTELLUNG · STILISIERUNG : BILDTEMPERAMENT)

VON

WALTER STENGEL

MIT 100 ABBILDUNGEN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1904

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. XVIII.

FORMALIKONOGRAPHISCHE DETAIL-UNTERSUCHUNGEN

I.

DAS TAUBENSYMBOL DES HL. GEISTES

FORMALIKONOGRAPHISCHE DETAIL-UNTERSUCHUNGEN

I.

DAS TAUBENSYMBOL DES HL. GEISTES

(BEWEGUNGSDARSTELLUNG · STILISIERUNG : BILDTEMPERAMENT)

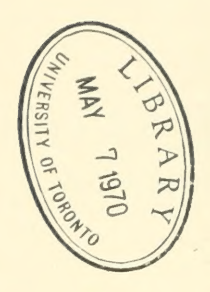
VON

WALTER STENGEL

MIT 100 ABBILDUNGEN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1904



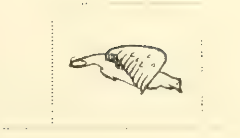
Eine zweite Studie wird die Evangelistensymbole zum Gegenstand haben (vgl. p. 26. Anm. 2).

VORWORT.

Das Taubensymbol des heiligen Geistes ist im Verlaufe der Jahrhunderte sehr oft, sicher einige tausend Male bildlich dargestellt worden. Es hat die Kunst christlicher Aera auf allen ihren vielverschlungenen Pfaden begleitet — und dabei den Launen der Zeiten und Völker sich trefflich zu fügen verstanden. Hier energisch, dort matt, bald frei, bald streng gebunden, war die Taube immer des herrschenden Kunstgeistes kurz und bündig formulierter Ausdruck, das Maß der Bewegung registrierend. Große historische Gegensätze haben sich in ihr ebenso klar ausgesprochen wie die wesentlichen Unterschiede einzelner Schulen. — Es gibt einen Mythus, welcher die Seele des Menschen unter dem Bilde eines Vogels versteht: die Taube des heiligen Geistes ist solch ein Seelenvogel gewesen, ganz Temperament, ganz Charakter.

Die kurze Studie, die hier geboten wird, ist ein erster Versuch, die Haupttatsachen der Typengeschichte des Taubensymbols nach ihrer symptomatischen Bedeutung zu begreifen; sie hätte ihren Zweck erfüllt, wenn sie dazu beitragen sollte, daß neben den gegenständlich ikonographischen Untersuchungen auch die formalen nunmehr in Angriff genommen werden.





EINLEITUNG.

Wenn die Taube in Bilderbeschreibungen erwähnt wird, heißt es gewöhnlich, gleichgültig wie sie die Flügel hält, sie schwebe. Man verwendet das Wort «schweben» offenbar als edleres Synonym für «fliegen» und verwechselt so zwei Ausdrücke, die streng genommen gar nicht dasselbe sagen.

Wo es sich um physiologisch unmögliche[1] Fluggestalten handelt, wie es die Nike[2] der Alten oder die christlichen Engel sind, mag man «schweben» wohl als poetisch verschleiernde Wendung für «fliegen» brauchen, weil da von natürlichen Verhältnissen überhaupt abgesehen werden muß. Bei der Beschreibung der bildlichen Fixierung eines fliegenden Vogels ist diese Vermischung der Begriffe aber durchaus unzulässig. Denn «fliegen»[3] ist der Oberbegriff und der terminus «schweben» enthält bereits eine nähere Bestimmung der Flugart, des Inhalts, daß der Vogel seine Flügel als Fallschirm benutze, (vgl. Fig. 72 und die Abb. auf Seite 6): der Oberarm (α) und der Unterarm (β) — die Bezeichnung ist ungenau, tut aber für unsere Zwecke ihren Dienst — bilden einen sehr stumpfen Winkel. Die Spitzen (γ) sind weit vom Leibe entfernt. Das Geschiebe der Federn ist entfaltet, die Oberfläche verhältnismäßig groß, der Luftwiderstand daher ziemlich stark, mithin das Tempo langsam, Adagio. Der Vogel sinkt in flacher Diagonale.

Von diesem Flug läßt sich scharf scheiden eine Bewegungsart, die wir als Gleiteflug bezeichnen (vgl. Fig. 73): die Unterarme (α)

---

[1] Vgl. S. Exner, Die Physiologie des Fliegens und Schwebens in den bildenden Künsten. Wien, 1882. Vortrag.

[2] Studnicka. Die Siegesgöttin. Akademische Antrittsrede. Leipzig.

[3] Vgl. Prechtl, Untersuchungen über den Flug der Vögel, Wien 1847. — Marey, Le vol des oyseaux, Paris 1890. — Milla, Die Flugbewegungen der Vögel, Wien 1895.

sind hier entschieden zurückgebogen und laufen ungefähr mit der Längsachse des Rumpfes parallel. Der Federbalg ist nicht wie dort ausgezogen sondern ineinandergeschoben, die Oberfläche verhältnismäßig klein, mithin das Tempo dieser passiven Vorwärtsbewegung ein rasches Andante.

Stoßflug nennen wir solche Bewegung, wenn die Flugrichtung sehr steil ist.

Eine dritte Möglichkeit veranschaulicht die Abbildung auf Seite 17. Sie gibt nicht wie die vorigen eine mindestens mehrere Sekunden dauernde Ansicht wieder, sondern fixiert den Moment, in dem der Vogel die Fittiche hebt oder senkt. Es ist der gewöhnliche Flug mit Flügelschlag, ein angestrengtes Fliegen, aktive, Eigenbewegung. Diese Aufnahme weckt in hohem Grade die Vorstellung der dritten Dimension und zeichnet sich zudem dadurch aus, daß sie die tragenden Flügel von dem getragenen Leib scharf sondert. Zu Zeiten, die nicht mit Verkürzungen arbeiten, wird ein energischer und zugleich plastisch klar anschauender Kunstgeist, wenn es gilt einen seitlich fliegenden Vogel zu zeichnen, dieses Motiv den anderen vorziehen.

Im Ruderflug bleiben die Schwingen beim Niederschlag entfaltet. Beim Aufschlag werden sie, um den Luftwiderstand zu vermeiden, wohl auch gern so eingezogen, wie es beim Gleiteflug der Fall ist. Man könnte daher auf den Gedanken kommen auch Fig. 72 und 73 als Phasen des Ruderflugs aufzufassen. Dagegen ließe sich an und für sich kaum etwas einwenden, aber wer würde wohl, beispielsweise, in der Absicht ein schwingendes Pendel zu zeichnen, gerade den Moment festhalten, in dem das Pendel die Vertikale, also die (scheinbare) Ruhelage (mit der größten Geschwindigkeit) passiert? Oder welcher Maler wird einen Laufenden in dem Augenblick aufnehmen, wo beide Beine parallel gerichtet sind, wenn der Beschauer seines Bildes empfinden soll, daß der Mensch wirklich läuft?[1]

Was in der Abbildung auf Seite 6 nur Fiktion ist, das Stehen in der Luft, gibt die Abbildung auf Seite 13: der «Frontaltyp»: der Leib in der Vertikalen, von vorne gesehen, Kopf oben und dementsprechend die Flügel symmetrisch. So stellen sich Tauben, wenn sie plötzlich landen, in der Luft auf. Dabei werden die Flügel entfaltet heftig nach vorn zusammengeschlagen.[2]

Endlich der einfachste Fall: der ruhig sitzende Vogel. Die Flügel

---

[1] Vgl. Carus Sterne, Natur und Kunst. Studien zur Entwicklungsgeschichte der Kunst. Berlin 1891. p. 312.

[2] Vgl. Milla, a. a. O., p. 41, wo auch Abbildungen nach Photographien.

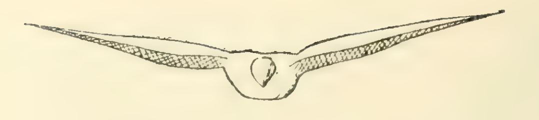
sind geschlossen, daher wir diesen Typ der Kürze halber den «geschlossenen» nennen.

Das wären die Motive, welche die christliche Kunst aus der Fülle der Möglichkeiten als die wesentlichen herausgegriffen hat. Selbstverständlich ist das Grundschema mannigfach abgewandelt worden. Die Ruderfluganisichten z. B. entsprechen nicht immer genau der in der Abbildung auf Seite 17 wiedergegebenen Aufnahme, die Arme sind nicht stets so hoch gehoben. Aber solche Unterschiede erscheinen geringfügig, wenn man Flugphasen vergleicht, welche vom menschlichen Auge nicht mehr wahrgenommen werden und erst durch die Momentphotographie bekannt geworden sind. (S. die Abbildung am Eingang dieses Abschnittes, die eine Phase des Aufschlages festhält).[1]

Die aus den erörterten Bewegungsarten resultierenden Bewegungsgefühle der Taube schieben wir nun im Folgenden den betreffenden Künstlern — nicht als Menschen sondern als Künstlern — unter und berufen uns dabei auf die psychologische Tatsache, daß Flugvorstellungen künstlerischem Empfinden außerordentlich nahe liegen: die Einfühlung ist hier besonders intensiv und die Kunst darum wahr.

Neben dem Sinn der Erscheinung noch eine Bemerkung über diese selbst; neben der physiologisch-mechanischen Frage erhebt sich die andere nach den optischen Qualitäten des Liniengebildes, das durch die Zeichnung eines so oder so bewegten Vogels entsteht. Merkwürdig, beide Fragen verlangen dieselbe Antwort. Sachliche Auffassung und ästhetische Betrachtungsweise wirken, sich gegenseitig bestätigend, zusammen, den Temperamentswert der Typen zu bestimmen. So haben wir bei dem Bild eines schwebenden Vogels den Eindruck des Langsamen und Gemessenen; erstens weil wir wissen, daß das Tempo dieser Flugart langsam ist, zweitens weil das Auge diesen Conturen behaglicher nachgehen kann als den scharfen Einziehungen des Gleiteflugs — oder gar dem Zickzack des Ruderflugschemas. Und der geschlossene Typ wirkt still, energielos; erstens weil er einen geschlossenen einförmig ruhigen Linienaspekt bietet, zweitens weil wir wissen, daß der Vogel die Muskeltätigkeit eingestellt hat und ausruht. Unsere ästhetischen Empfindungen decken sich also mit unseren Vorstellungen von den Bewegungsgefühlen des angeschauten Organismus. Form und Sinn sind hier eins. Das ist der andere Grund, warum die Geschichte des Taubensymbols ein Stück wahrer Kunstgeschichte enthalten muß.

1 Nach einer Momentphotographie bei Marey, a. a. O.



I.

Die evangelische Erzählung von der Erscheinung des heiligen Geistes bei der Taufe Christi ist von theologischen Interpreten verschieden aufgefaßt worden. Die einen sind der Ansicht, es werde durch das ὡς περιστεράν «das göttliche Herunterfahren mit der schnellen Flucht der Tauben verglichen»,[1] die anderen sehen das tertium comparationis in der «sanften ruhigen Bewegung», in der Art, «wie die Taube sich sanft herniedersenkt».[2]

Die Kunstgeschichte kennt diese beiden Versionen auch.

Solange die christliche Kunst unter der unmittelbaren Einwirkung der Antike steht[3] und dann seit dem Beginn der Renaissance, erscheint die abwärts fliegende Taube schwebend, mit ausgebreiteten Flügeln, während des Mittelalters dagegen im Stoßflug, so wie ein Raubvogel auf seine Beute herunterschießt.

Das εὐθύς des Evangelientextes mag die erste Anregung zu dem mittelalterlichen Typus gegeben haben, wiewohl das Wort nicht

---

[1] «Theophilus Amelius in Erörterung der dunkelsten und schweresten Schrifftstellen im N. T.», zitiert im Universallexikon, Leipzig und Halle 1744.

[2] Vgl. Meyer-Weisz, Kritisch-exegetischer Kommentar über das Neue Testament. Göttingen 1898 f.

[3] Der Satz ist, bei dem fragwürdigen Zustand der Denkmäler, hypothetisch. — Rom, S. Pudenziana, Mosaik; über die Geschichte der Restaurationen vgl. Kraus, Gesch. der christl. Kunst I_2, p. 409 f. — Paulinus von Nola in der Beschreibung der Basilika von Fundi (abgedruckt bei Schlosser, J. v. «Quellenbuch zur Kunstgesch. des abendländ. Mittelalters, Wien 1876 p. 29) sagt von der Taube eines Bildes, daß sie «placida alite» herabkomme. — Ravenna S. Giovanni in fonte, Mosaik (Phot. Alinari): weder Richter, «Die Mosaiken von Ravenna. Beitrag zu einer kritischen Geschichte der altchristlichen Malerei» (Wien 1878), noch Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, führen die Taube unter den Restaurationen auf, und wenn es neuerdings bei Kurth «Die Wandmosaiken von Ravenna» (Berlin 1901) heißt: «Die über der Gruppe flatternde (?) Taube ist ein unglaublich klägliches Machwerk späterer Verschlimmbesserung» so wird diese Behauptung dadurch abgeschwächt, daß K. einen verständnislosen mittelalterlichen Künstler als «Verschlimmbesserer» annimmt; denn ein solcher wäre sicher nicht

eigentlich auf ὡς περιστεράν zu beziehen ist. Und an Gelegenheit zu Naturstudien dazu hat es zur Zeit der Falkenjagden auch nicht gefehlt. Der wahre Grund aber für die gewiss merkwürdige Tatsache, daß ein Motiv, das, wenigstens modern zarter, Religiosität geradezu ins Gesicht schlägt, die Bücher und Wände der Kirchen Jahrhunderte hindurch beherrschen konnte, liegt wohl tiefer. Wir sehen darin den charakteristischen Ausdruck eines archaischen Kunstgeistes und verweisen auf die Analogie der alten Kunstgeschichte. Eine geschlossene Typenreihe, wie sie die Ikonographie der Taube in der neueren Kunst bietet, scheint der Antike allerdings zu fehlen. Doch kommen auf schwarzfigurigen Vasen hie und da fliegende Vögel vor und diese haben, auch wenn sie nicht unter dem Zwang eines Schildrundes stehen, die Flügel streng eingezogen.

Das jähe Stürzen wird besonders eindrücklich, wenn der Zeichner den Vogel in Unteransicht gibt und so die Unbehaglichkeit des Motivs noch steigert, indem der Beschauer sich dadurch genötigt sehen wird — in Gedanken wenigstens — den Kopf zurückzuwerfen. In dieser scharfen Auffassung[1] wird der Stoßflug erst seit dem 10. Jahrhundert üblich, die karolingische Kunst verwendet den Typus noch ausschließlich in der milderen Form der Rückenansicht.[2]

— Wenn man einem Kinde die Aufgabe stellt, einen kopfüber abwärts fliegenden Vogel zu zeichnen, so wird es den Kopf durch einen kleinen Kreis andeuten und diesen noch (mit einer Spitze, welche den Schnabel vorstellt, und) mit einem Auge versehen. So ist auch der mittelalterliche Künstler verfahren — aber wiederum erst seit dem 10. Jahrhundert: die Grenze zwischen karolingischer und ottonischer Kunst scheint doch deutlicher zu sein, als Anton Springer[3] seinerzeit annahm, wenn er von einer einheitlichen karolingisch-otto-

---

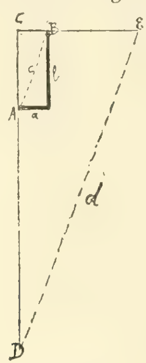
von selbst darauf gekommen den Vogel schweben zu lassen, ebensowenig wie jener (um 1080) ganz in antiken Traditionen befangene, von dem die Fragmente eines Freskencyklus (u. a. Taufe Christi) aus S. Niccolò in Carcere in Rom, Museo Lateranense, herrühren. Herr Prof. Ad. Goldschmidt hatte die Güte mich auf die Taube aufmerksam zu machen, die schwebend mit Face-Kopf erscheint wie in Ravenna. — Die T. des Verkündigungsmosaiks von S. Maria maggiore in Rom stößt (Abb. Garrucci IV tav. 211).

[1] z. B. Venedig Marciana, ms. gr. no. 540: Taufe. — London, Brit. Mus. Harl. 2908: Ausg. des hl. Geistes. (Photographie verdanke ich Herrn Dr. A. Haseloff, dessen reiches Material ich ausgiebig benutzen durfte). — Fig. 2. Wolffenbüttel, Herzogl. Bibl. 16. 1. Aug. fol.: Taufe Christi.

[2] S. p. 8 Anm.

[3] Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst, III (1884).

nischen Kunst sprach. Das frühere Mittelalter steht durchaus auf dem reflektierteren Standpunkt, daß es den Kopf mit zwei Augen ausstattet.[1] So unbedeutend der Unterschied scheint, so hat er doch bei näherer Ueberlegung bemerkenswerte Konsequenzen. Der mittelalterlich einäugige Vogel nämlich bewegt sich in der Ebene, welche durch die Begrenzungslinien des Bildes eingerahmt wird, während das bei dem frühmittelalterlichen Typus nicht der Fall ist. Diese Aufnahme läßt sich im Querschnitt durch das hier folgende Schema darstellen, worin



a den von vorne gesehenen, senkrecht zur Bildebene stehenden Kopf und b den flächenhaft projizierten Leib mit den Flügeln bedeutet. Nun wird der Beschauer des Bildes, in dem die Taube in so zusammengesetzter Ansicht erscheint, richtig verstehen, wenn er die beiden durch die Richtungskontraste a und b erweckten Eindrücke zu der Vorstellung verschmilzt, daß die Achse des Vogels weder in a noch in b, sondern in der Verbindungslinie von A B (c) zu denken sei. Gleichzeitig wird er, wenn das Ziel des Stoßvogels D ist, diesen in Gedanken so weit von A zurückrücken, bis seine Achse mit der durch D zu c gezogenen Parallelen d zusammenfällt. So ergibt sich diese Linie als Flugbahn. CE aber ist der Gewinn an Raumtiefe, den der früh-

---

[1] Fig. 1. Ravenna, S. Maria in Cosmedin Mosaik (Photographie Alinari). — Florenz Laurenziana, Syr. Evangeliar des Rabula (Abb. Garrucci III 140). — Fig. 11. Paris, Bibl. nat., Evangeliar Karls des Großen (Abb. Bastard I_{22}). — Fig. 10. Paris, Bibl. nat., no. 9428, Drogosakramentar (Abb. Bastard II_{17}). — Im Sakramentar von Autun (Abb. Gazette archéologique 1884 pl. 23) steht zwar der Kopf im Profil, doch ist der ganze Vogel von der Seite gesehen. — Verspätet: Library of the Duke of Devonshire, angelsächs. Benediktionale Aethelwolds, Bischofs von Winchester 970—984 (Abb. Archäologia XXIV, pl. 17 und 23). — St. Gallen, Stiftsbibl. 338, während 340 schon den einäugigen Typus hat.

mittelalterliche Künstler aus seiner Auffassung der Taube zieht. — In der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts büßt die mittelalterliche Kunst auch dieses Spatium ein, indem sie den Kopf in primitiver Weise ins Profil dreht.

Das ist ein Spezialfall zur näheren Definierung des neuerdings[1] ausgesprochenen Satzes: der mittelalterliche Maler ein aller Raumvorstellung barer Flächendekorateur.

Wenn es gilt zu verallgemeinern, so kann man sagen, daß im Tauf- und Pfingstbild des eigentlichen Mittelalters die Bauchansicht typisch ist. Doch sind in dem Schema die Beine häufig ausgelassen worden. Dann wird die ursprüngliche Intention kaum mehr hinreichend deutlich. Der Umstand allein, daß die Linien des Leibes, durch die Flügel nicht unterbrochen, vom Hals bis zum Schwanz durchgeführt sind, würde nicht berechtigen, eine Aufnahme wie sie Fig. 12 [2] bietet, als Unteransicht anzusprechen.

Seit der Wende des 12. zum 13. Jahrhundert erscheint der Vogel denn auch wieder unverkennbar von oben gesehen, indem die Flügel den Leib überschneiden.[3] Und das will auf jeden Fall sagen, daß die Kunst zur Natur zurückkehrt. Denn entweder verstand man die alte Bauchansicht noch und fand nun das Motiv unnatürlich, oder man erkannte sie nicht mehr, sondern hielt den beinlosen Typ (Fig. 12) für eine primitiv gezeichnete Rückenansicht: dann schlug dem Maler das «naturalistische Gewissen» das eine plausible Verbindung von Flügeln und Leib fordert.

— Der Stoßtyp hat an und für sich den Charakter des Willenlosen; der Vogel gehorcht dem Gesetz der Schwere, wenn er so kopfüber herunterschießt. Dem läßt sich dadurch entgegenarbeiten, daß die Schultern weit vorgeschoben werden. Im 6. Jahrhundert[4] hat man diesen Kompromiß noch schließen können und starke Schulindividualitäten fanden den Ausweg auch in ottonischer Zeit.[5] Im

---

[1] Wölfflin, Die klassische Kunst, Einleitung — Kautzsch, Einleitende Erörterungen zur Geschichte einer deutschen Handschriftenillustration, Straßburg.

[2] Verona, S. Zeno maggiore: Fresko der Taufe Christi, saec. XII.

[3] Z. B. in dem cod. Haag kgl. Bibl. T. 287 und Fig. 13, Paris, Bibl. nat., no. 16746 (Photographien verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Herrn Privatdozent Dr. A. Haseloff).

[4] Fig. 1. Ravenna, S. Maria in Cosmedin, Mosaik der Taufe.

[5] München Cim. 143 (der Fuldaer Schule angehörig, über die Verf. eine Spezialarbeit vorbereitet — die Handschr. Aschaffenburg, Hofbibl. Nr. 2 sei derselben vorläufig als neues Glied zugewiesen — und eine verwandte Darstellung in Cassel, Bibliothek, ms. theol. fol. 60.

13. Jahrhundert[1] begegnet das Motiv wieder. Eine noch vernehmlichere Aeußerung innerer Aktivität bedeutet es, wenn der Stoßvogel die Arme, anstatt sie zurückzunehmen, vorstreckt. Auch das ist ein charakterisch frühgotisches Motiv.[2]

All solchen Modifikationen des Stossflugschemas zum Trotz bleibt doch der Kopf bis zum Schluss des 13. Jahrhunderts[3] verdreht, einäugig. Das ist die unveränderliche Signatur des eigentlichen Mittelalters. Mehr als dreihundert Jahre lang musste die Taube in dieser unnatürlichen Haltung verharren. Erst das Trecento löst den Bann: und so erscheint in der reifen Gotik[4] der Kopf überall wieder wie einst in der Karolingerzeit en-face, rundlich, zweiäugig.

Den zweiten größeren Kreis hat die Renaissance geschlossen. Schon in Giottos Taufbild der Akademie (Fig. 17) sind die Flügel nicht mehr scharf eingezogen.[5] Auf Masaccios Fresko der Dreieinigkeit in S. Maria Novella (Fig. 4) aber gibt die Taube den Stoßflug wirklich auf — man spürt den Ruck, der die Schwingen plötzlich auseinanderreißt — um fortan zu schweben. Und auf dem zweiten großen Trinitätsfresko der italienischen Renaissance, dem von Andrea del Castagno in der Annunziatenkirche zu Florenz (Fig. 5), ist der Umschwung vollzogen, der im 15. Jahrhundert früher oder später allerorten eintrat: der Uebergang vom Stoß- zum Schwebeflug.

Es ist nur ein scheinbarer Widerspruch, daß ein Maler wie Castagno, der doch gewiß kein sanftes Temperament war, die

---

[1] Fig. 14 Padua Domschatz, Epistolar geschrieben in Padua i. J. 1259, womit zu vergleichen Fig. 15 Padua Domschatz, Evangeliar geschrieben in Padua i. J. 1170.

[2] Psalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen in Stuttgart Hofbibl. bibl. fol. Nr. 24: Ausgießung des hl. Geistes (Abb. Haseloff, Eine thüring. sächs. Malerschule des 13. Jahrh. pl. IX). — München cl. 23094: Ausgießung (Abb. ebda. pl. XXXXVI) — Gurk Dom Wandmalerei (Abb. Seemanns Kunstgeschichte in Bildern 1902 II_{84}). — Ganz ausnahmsweise schon früher im codex aureus Epternacensis in Gotha: Taufe Christi.

[3] Frühere Beispiele sehr selten, z. B. München cl. 2640, Cim. 163 saec. XIII.

[4] Fig. 16 Pietro Cavallini (?), Verkündigung, Florenz Akademie. — Zürich, ms. Rheinau 167, Ausgießung des hl. Geistes. — Fig. 17 Giotto, Taufe Christi, Florenz Akademie. — Fig. 3 Venezian. Schule des 14. Jahrh., Krönung Mariä, Venedig Akademie, N. 21. — Sienesische Schule saec. XIV, Ausgießung des hl. Geistes, Siena Museo civico cod. Nr. 3. (Die Beine gespreizt, damals häufig). — Kölnische Schule um 1350, (Altar u. a. mit Darstellung der) Ausgießung des hl. Geistes, Köln Wallraff-Richartz-Museum. —

[5] Bisweilen sind in der Frühgotik die Flügel schon ganz entfaltet: Florenz, S. Croce Sakristei Predella des Altarbildes. — Pisa Museo civico Miniaturencodex Nr. 1. — Ferrara Dom, Relief über dem Portal: in diesen drei Bildern, sämtlich Darstellungen der Taufe Christi, hat der Vogel zwar die Arme ausgebreitet, bedarf aber zu dieser Haltung noch des Haltes, den ihm der Kontur der Wolke bietet, aus der er hervorkommt.

damals noch junge Mode mitmachte. Die Einführung des Schwebetyps an Stelle des Stoßflugs bedeutet ja nicht eigentlich eine Beruhigung, ein matter werden des Bildtemperaments. Im Gegenteil, die Bildenergie muß größer sein, wenn der Vogel nicht mehr leicht fällt, sondern langsam sinkt. Ja man kann sogar sagen — wenn das Gleichnis erlaubt ist — die Bilder seien bisher luftleer gewesen und fingen nun an sich mit den Gasen zu füllen, die später, im Barock, so unerträgliche Spannungsverhältnisse schaffen.

Und menschlich verstanden: schweben ist würdevoller, «getragener» als stoßen — vielleicht liegt die Analogie der Ruhmfreude [1] der mittelalterlicher Unfreiheit entwachsenden Renaissance nicht zu fern.

Die Spannung wächst. Die ersten schwebenden Tauben halten den Kopf noch vorgestreckt, so wie es der Vogel in vollem Fluge zu tun pflegt.[2] Dann tritt der Kopf vor die Folie der Brust,[3] der Vogel wird ganz in die Horizontallage gebracht.[4] Die Kunst der überreifen Renaissance aber übersetzt das Schweben in ein schweres Hängen,[5] das langsame wuchtige Flügelschläge zu unterstützen scheinen: — daß diese Deutung keine Phrase ist, sagen die auf das einfachste Linienschema reduzierten Vögel am Himmel niederländischer und niederrheinischer Bilder; nur kommt hier die Neuerung etwas später. Die Gotiker und die Renaissancemeister[6] deuten alle die Flügel durch einen geraden Strich an, der an den Enden hie und da ein wenig aufgebogen durch die Leiblinie gekreuzt wird. Erst seit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts[7] ist das noch heute allgemein gebräuchliche

---

[1] Jakob Burckhardt, Kultur der Renaissance.

[2] Andrea del Castagno, erwähntes Gemälde. — Baldovinetti (Fiesole) Taufe Christi, Florenz Akademie. — Vgl. auch Breviario Grimani Venedig Marciana Dreieinigkeit.

[3] Fig. 6 Verrocchio, Taufe Christi in Florenz, Akademie. — Fig. 7 Bartolommeo Vivarini Dreieinigkeit in Bergamo, Galerie; Giov. Bellini Taufe Christi in Vicenza, S. Corona.

[4] Ghiberti, Taufe Christi, Florenz Baptisterium (— Andrea Pisano, Taufe Christi ebda. hat noch den Stoßflug). — Fig. S. 6 Filippo Lippi, Anbetung des Kindes, Berlin, Museum. — Fig. 8 Fra Bartolommeo, Verkündigung, v. J. 1515, Paris, Louvre.

[5] Fig. 9. Piero di Cosimo, Conceptio Mariae, Florenz Ufficien. — Mittelrheinische Schule vom Anfang des 16. Jahrh., Krönung Mariä, Darmstadt Museum 216. — Fig. 22. Angelo Broncino, Dreieinigkeit in Florenz. — Fig. 21. Paolo Veronese, Taufe Christi, Venedig, Redentore.

[6] Roger van der Weyden, Heimsuchung, Sammlung Speck von Sternburg (in Lütschena). — Lucas van Leyden, B. 16. — Quinten Massys, Hl. Agnes, Berlin Sammlung von Carstanjen. — Fig. 18 Meister der hl. Sippe, Hl. Hieronymus, Nürnberg, German. Museum. — Fig. 19 Meister des Todes Mariae, Triptychon in Berlin, Museum. — Heinrich Aldegrever Passavant 2.

[7] Lucas van Valkenborch († 1599), Braunschweig Museum no. 54.

Schema üblich geworden, das sich aus zwei nach unten offenen Bogen zusammensetzt.[1] Diese Abbreviatur bedeutet rudern, Flügelschlag, jene regungsloses Schweben oder Segeln.[2]

---

[1] Fig. 20: Jan Both (B. 16).

[2] Neuerdings ist die Naturwissenschaft zu derselben schematischen Unterscheidung gelangt. Marey, a. a. O. (Le vol des oyseaux) gibt zwei schematische Figuren. Wir setzen seine Erläuterung hierher: «A la simple courbure que l'aile présente suivant sa longueur, il est facile de distinguer le vol à voile du vol ramé. Dans le premier les extrémités des ailes sont relevées; dans le vol ramé au contraire, les pointes des ailes sont presque constamment dirigées vers le bas». — Vgl. auch Carus Sterne, a. a. O. (Natur und Kunst) p. 312.



II.

Der Frontaltyp ist in der Kunst des Mittelalters sehr selten und wie es scheint erst ziemlich spät zur Anwendung gekommen (: über seine mutmaßliche Herkunft vgl. p. 18). Jedenfalls tritt er gleichzeitig mit dem heraldischen Adler[1] im Anfang des 12. Jahrhunderts[2] auf (Fig. 23) und unterscheidet sich denn auch damals in keinem wesentlichen Stücke von diesem. Der Schwanz steht in einer Ebene mit den übrigen Teilen (die Beine sind — ein archaisches Motiv? — gespreizt), die Schwingen nicht entfaltet.

Um 1200 sitzt die Taube eines byzantinischen Taufreliefs (in Pisa, über der Baptisteriumstür) auf dem Nimb Christi, en-face, mit halbeingezogenen Flügeln. Sie hat den Schwanz gehoben, sodaß er durch den Leib verdeckt wird.

Im Psalterium der hl. Elisabeth in Cividale[3] ist bei der Frontal-Taube des Trinitätsbildes, die mit gespreizten Beinen vor dem Nimb des Crucifixus steht, der Schwanz auch nicht zu sehen; die Flügel sind schon fast ganz entfaltet. Dieses Bild gehört dem Anfang des Ducento an.

Aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammt eine westfälische Altartafel mit der Darstellung der Dreieinigkeit im Berliner Museum, die Taube (Fig. 24) erscheint frontal. Sie hat gleichfalls den Schwanz zurückgenommen, aber diesmal derart ungestüm, daß das Ende über dem Kopfe sichtbar wird.

---

[1] Vgl. Seyler, G. A., Gesch. der Heraldik, in Siebmachers Wappenbuch Band A, (Nürnberg 1890) p. 451.

[2] Vgl. Dreieinigkeit in einer Hs. in Perpignan. — Vgl. auch Fig. 25 Dreieinigkeit in einer Hs. aus Deutz in Sigmaringen. (Photographien verdanke ich Herrn Privatdozent Dr. Haseloff.)

[3] Abb. Swoboda, Miniaturen aus dem Psalterium der hl. Elisabeth, Wien 1898, Taf. 42 und Haseloff a. a. O. Die Taube über dem Crucifixus des Elfenbeindeckels (Abb. ebenda) ist noch strenger, und flächenhaft.

Man begnügt sich aber jetzt nicht mehr, die flächenhafte Ansicht durch das Zurückbiegen des Schwanzes aufzulösen, auch die Haltung der Flügel ist entsprechend verändert. Sie sind ganz eigentümlich verzwickt von oben gesehen und wahrscheinlich nicht steil aufgerichtet gedacht, wie man auf den ersten Blick annehmen möchte, sondern im Winkel zur Bildebene gehalten.[1] Eine Vergleichung der Taube (Fig. 31) des Taufbildes in dem Psalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen (in Stuttgart) mit der etwas späteren (Fig. 32) eines Verkündigungs-Reliefs von Guido Bigarelli aus Como — hier wie dort sind die Flügel deutlich in zwei Ebenen eingestellt — einerseits und mit den Tauben über der Madonna von Gurk[2] andrerseits lehrt, wie eng die Unruhe in den (Draperien der) Malereien des 13. Jahrhunderts mit den plastischen Tendenzen[3] dieser Zeit zusammenhängt: der grosse Kampf mit der Fläche, den die monumentale Skulptur des Ducento eingeleitet hat, wird von den gemalten Vögeln mitgekämpft, daher sie so ganz außer Rand und Band geraten: ein Resultat des Geflatters war ja dann die um 1300[4] vollzogene Befreiung der Stoßtaube.

Seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts — im Trecento scheint die Typenreihe unterbrochen zu sein — wird das frontale Stehen in der Luft häufiger. Ueberall wendet man das Motiv jetzt an: bei der Taufe Christi und der Ausgießung des hl. Geistes, bei der Verkündigung und der Krönung Mariä ebenso wie in der Trinität, auf die es bisher im allgemeinen beschränkt war. Der Schwanz ist noch gehoben, die Flügel steil emporgerichtet; so sieht der normale Frontaltyp des frühen Quattrocento aus, bei dem venezianischen Künstlerpaar Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini[5] z. B., bei Masolino[6] und Fiesole.[7] Es ist ein eigentümlicher Zufall, daß hier gerade

---

[1] Vgl. auch Fig. 33, Berlin Kupferstichkabinett Hamiltonsammlung Nr. 540.

[2] Abb. Seemanns Kunstgeschichte in Bildern (1902) II, 84.

[3] Vgl. p. 24 Anm. 4.

[4] Wenn die angeg. Abb. nicht trügt, kommt gerade in Gurk die zweiäugige Ansicht schon früher vor.

[5] Fig. 35 Krönung Mariä, Venedig, S. Pantaleone.

[6] Fig. 26 Fresko der Taufe Christi in Castiglione d'Olona.

[7] Madonna v. J. 1433, Florenz Ufficien. — In der deutschen und niederländischen Kunst ist das Motiv des Aufrichtens der Flügel bei größeren Meistern kaum nachweisbar. Dagegen bleibt die Hebung des Schwanzes auch hier typisch bis zum Ausgang der Gotik. Vgl. z. B. Fig. 37 Petrus Christus Verkündigung, Berlin, Museum. — Wolgemut Hochaltar in Schwabach (die Beine gekrätscht). — Martin Schongauer, Kupferstich der Taufe Christi. — Ueber dem oberen Flügelkontur wird das Ende des Schwanzes sichtbar: Memling, Sieben Freuden Mariae (Pfingsten) München, Pinakothek. — Fig. 38 Schule des Martin Schongauer, Krönung Mariae, Karlsruhe, Galerie no. 36.

solche Künstler genannt werden müssen, deren individuelles resp. nationales Temperament weich gestimmt war. Aber gerade diese Discrepanz zwischen Mode und Charakter ist beweisend für die Macht des gotischen Crescento.

Selbst der heraldische Adler[1] wurde davon ergriffen. Auch er hat, wohl etwas später, aber noch im 15. Jahrhundert die Fittiche hoch aufgerichtet — um dann in dieser Form zu versteinern: die Taube des hl. Geistes ist diesem Schicksal nicht verfallen.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts tritt die frontale Ansicht in eine neue Phase ein: Schwanz[2] und Flügel werden nicht mehr aufgebogen.[3] Die Kraft, welche der Vogel dazu verwandt hatte, wird jetzt frei und kann nun in einer energischeren Stilisierung der Armlinien zum Ausdruck kommen. Besonders die Schultergelenke betont man durch eigenwillige Krümmungen und erweckt dadurch die Vorstellung — die ja natürlichen Verhältnissen entspricht — daß der Vogel die Flügel kräftig nach vorn zusammenschlägt, wodurch denn die Starre der planimetrischen Projektion wieder aufgelöst wird.[4] Gewiß hatte das Heben der Arme in der vorigen Generation schon eben diesen Sinn, allein die neue Auffassung ist in der Zerstörung der Fläche erfolgreicher. War die Gotik jugendlich ungestüm, so geht die Renaissance überlegter, gründlicher zu Wege. —

~~~~ Man kann die Entwicklung, welche die bildliche Wiedergabe eines abwärts fliegenden und eines aufrecht in der Luft stehenden Vogels im Verlaufe der neueren Kunstgeschichte durchgemacht hat, auch aus einem anderen Gesichtspunkt betrachten als es bislang geschehen.

Aehnelt nicht dieser Prozeß der Geschichte einer Blume: im Mittelalter die Flügel wie gebunden, halb geschlossen, einer Knospe vergleichbar, die mit dem Beginn der neuen Zeit erblüht?

---

[1] Vgl. Seyler, a. a. O., p. 452.

[2] Vgl. z. B. zwei Verkündigungsbilder von Neri di Bicci in Florenz Akademie: die Tauben, nicht in strenger Frontansicht, sind fast identisch; bei der älteren (Fig. 39), v. J. 1456, wird der Schwanz über dem l. Flügel sichtbar; bei der jüngeren (Fig. 40), v. J. 1463, sieht man ihn unterhalb desselben.

[3] In Venedig (vgl. Kap. IV) bringt diese Korrektur schon Giambono (?) in der Kopie des erwähnten Krönungsbildes von Giov. d'Alemagna u. Ant. Vivarini: Venedig Akademie (Fig. 36); vgl. auch Negroponte Madonnenbild Venedig S. Francesco della Vigna. — Domenico Ghirlandaio Taufe Christi, Florenz S. Maria Novella.

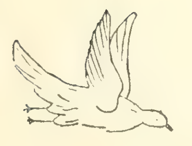
[4] Vgl. z. B. Fig. 27, Andrea del Sarto, Krönung Mariä, Florenz S. Croce. — Dürer passim. — Marten de Heemskerck, Taufe Christi in Braunschweig Museum. — Das in der (deutschen) Spätgotik beliebte scharfe in die Höhe ziehen der Schultern (vgl. Fig. 38) wirkt auch schon in diesem Sinne.
~~~~

Und wenn man auf die Antike zurückblickt, mag man das noch weiter ausspinnen. In den ältesten christlichen Bildern scheinen die Flügel der abwärts fliegenden Taube ausgebreitet gewesen zu sein. Die Antike der alte Tag. Am Abend schließt sich die Blüte und bleibt halb geschlossen in der Nacht des dunklen Mittelalters. Am Morgen der Renaissance entfaltet sie sich wieder — um in der Mittagsschwüle des Barock zu verflattern (: indem nämlich das Gefieder, bisher in der Regel zu einer einheitlichen Fläche zusammengebunden, nun häufig an den Spitzen auseinandersperrt).[1]

Ist es nur müßige Phantasie, die dieses Gesetz aller Entwicklung auch aus der Ikonographie der Taube des hl. Geistes herauslesen möchte? Vielleicht wird der Vergleich glaubhafter durch einen Blick auf die leider unbeachtete Ikonographie des Palmwedels. Hier haben wir wirklich ein pflanzliches Gebilde und in der Tat weist die Geschichte seiner Stilisierung die nämlichen Etappen auf.

---

[1] Schon in der Disputa sind die Fittiche stark zerfetzt. Diese Auffassung, auch der reifen Gotik nicht ganz fremd (vgl. Fig. 34, Fresko der Taufe aus Orzinuovi in Brescia, Galerie Martinengo), ist im Mittelalter der byzantinischen Kunst geläufig: z. B. Fig. 29, Venedig Marziana, ms. gr. Cl. 1, no. 8 (Verkündigung). — Fig. 28, Siena Akademie, Petrustafel um 1100 (Verkündigung).



III.



ine Ergänzung der besprochenen Typenreihen bildet die dritte, welche sich durch die Bilder Gregors d. Gr. und die Darstellungen des englischen Grußes hindurchzieht.

Es gibt einen alten theologischen Traktat: De columba auriculae Gregorii M. adhaerente.[1] Der Verfasser (E. F. Wernsdorff) bemüht sich, die wenigen ihm bekannt gewordenen Beispiele mit der literarischen Ueberlieferung in Einklang zu bringen. Für den in der abendländischen Kunst häufigen Typus der auf der Schulter des Heiligen sitzenden Taube findet er die entsprechende Stelle bei Gregorius Nyssenus[2] qui «fabulatus est de visa ab Ephremo Syro in concionantis Basilii M. humeris insidente immaculata Columba. Certe ad hanc visionem putandi sunt respexisse ii qui humeris Gregorii M. Columbam imposuere». Nun ist die Inspiration eines Heiligen durch die Taube in der byzantinischen Kunst an und für sich selten und unter den wenigen Fällen die uns aufgestoßen sind[3] — Wernsdorff erwähnt keinen — findet sich gerade das Motiv des Sitzens auf der Schulter nicht, es ist also wohl nicht unter die Byzantinismen des abendländischen Mittelalters zu rechnen, während eine von dieser prinzipiell verschiedene Auffassung der Inspiration, das orientalisch untätige Stehen der T. über dem Heiligen[4] dazu zählen dürfte: in doppelter Linie führt der

---

[1] Commentatio de columba auriculae Gregorii M. adhaerente, Wittenberg 1780.

[2] Encom. Ephremi Opp. ex edit. Par. 1638 T. III, p. 605.

[3] Vgl. die folgende Anmerkung und p. 22, Anm. 8.

[4] Paris, Bibl. nat. ms. gr. Nr. 139 saec. X: David (Abb. u. a. bei Kraus, Gesch. der christl. K. I, p. 454); Kopf oben, Leib m. Kopf u. Schwanz im Profil, Flügel in Unteransicht r. u. l, ein auch der altchristlichen Dekorationsmalerei geläufiges Schema, vgl. z. B. die Deckenbilder in den Katakomben des Praetextatus (Abb. ebda. p. 46) und des hl. Callixtus (Abb. Venturi Storia dell' arte italiana I, p. 13). — Rom Biblioteca Barberini III 91 saec. XI: Madonna m. K. (Phot. danke ich Herrn Dr. Haseloff); dieselbe Ansicht. — Basel A, N, I, 8 Eliae Cretensis comment. in S. Greg. Naziazensis orationes saec. XIII; dieselbe Ansicht (— die Taube erscheint in der

Stammbaum des Frontaltyps der abendländischen Trinitäts- und Historienkompositionen auf Byzanz zurück — nicht nur die unruhig in der Luft stehenden Tauben deutscher Taufbilder des 13. Jahrhunderts haben direkte griechische[1] Muster, auch die strenge Frontansicht könnte aus dem Orient stammen, indem wenigstens der heraldische Adler ursprünglich dort beheimatet ist)[2]. Und wenn nun umgekehrt diese Eigenheit byzantinischer Heiligenbilder wieder abendländische literarische Korrelate hat,[3] so sagt ein solches Mißverhältnis wohl zur Genüge, wie in formalikonographischen Fragen die Schriftquellen nur irre führen.

Die formalikonographischen Typen sind eben nicht tote Illustration.[4] Vielmehr sie leben, leben das Leben der Kunstgeschichte mit.

Hs. auch so diagonal hoch über der Schulter). — Subiaco, cod. 163 saec. X: «f. 89 la figura di s. Enfrasia in atto di pregare; sopra il suo capo è una colomba» (Notiz des Katalogs von Mazzatinti). — Die Erwähnung bei Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen, Straßburg 1889 III (in dem kurzen Verzeichnis der Metzer Hss.), daß in Metz Stadtbibl. cod. 52 (saec. X/XI) die Taube «über» dem hl. Gregor erscheine ist zu berichtigen, die Taube steht, übermäßig groß, mit geschlossenen Flügeln, über der Schulter; scheint übrigens erst von späterer ungeübter Hand hinzugefügt zu sein (freundl. Mitteilung der Direktion). — Dagegen gehört hierher das Gregorbild der Eginohs., Berlin K. B. lat. 50: d. T. erscheint aber im strengen Rudertyp: die Flügel einseitig gehoben.... (Erinnert diese Komposition an ein Schema des Evangelistenbildes, so scheint umgekehrt im codex aureus Epternacensis in Gotha der von den übrigen Evangelisten völlig abweichende Marcus nach dem Muster eines Gregorbildes entworfen zu sein). — Vgl. p. 23 Anm. 4 (Schluß) und p. 26 Anm. 2.

[1] Daphni Mosaik der Taufe Christi (Abb. Millet, Le Monastère de Daphni Paris 1899, p. 154): das Mosaik ist restauriert, aber «on voyait le bec rouge et l'aile de la colombe». Handschriften-Beispiele bei: Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi (München 1885), wo auch die apokryphe Version der Taufgeschichte zitiert ist: «Factum est autem cum ascendisset Dominus de aqua, descendit fons omnis spiritus sancti, et requievit super eum ....» (Migne, Patrol. lat. tom. XXIV 145).

[2] Auf orientalischen Stoffen z. B. kommt er hin und wieder als ornamentales Motiv vor, vgl. etwa das bei Hefner, Trachten und Kunstwerke des christl. Mittelalters I (I. Aufl.) abgebildete Fragment eines Kaisermantels im Dom zu Metz. — Ravenna Museo del Duomo, Casula des Johannes Angeloptes 983—997 (vgl. Venturi in Gallerie d'Italia 1897, wo auch Abb.). — S. auch unter Nachträge.

[3] Johannes Diaconus († 882), Vita S. Gregorii (Migne Patrol. lat. tom LXXV, p. 122): «consuetudinaliter Spiritus sanctus in specie columbae super scribentis Gregorii caput depingitur». — S. auch unter Nachträge.

[4] Die Kuriosität einer strikten Illustration zu der — nach Grisar S. J., La colomba di S. Gregorio (Rassegna Gregoriana II [1903], Sp. 133) interpolierten — Stelle in des Paulus Diaconus (saec. VIII) Vita S. Gregorii (Migne, Patrol. lat. t. LXXV p. 57): «Vidit (der Schreiber) columbam nive canditiorem super eius (Gregors) caput sedentem, rostrumque ipsius ori diu tenere appositum» findet sich Leipzig Stadtbibl., CXC Evangeliarium saec. X, f. 2a (Gregor): Fig. 62 (Pause verdanke ich dem gütigen Entgegenkommen der Direktion). — Ebenso vereinzelt im Trecento einmal: Bologna, Akademie Ancona von Jacopo Avanzi (?). Hier flüstert die Taube in das Ohr des Heiligen, während dort, in genauerer Anlehnung an den Text, der Mund gemeint zu sein scheint, was wohl auch sonst zuweilen der Fall ist, z. B. in

So ist im 9. Jahrhundert[1] die Taube, welche den hl. Gregorius inspiriert, nicht ruhig, sondern in Bewegung, und zwar in aktiver

der ältesten Darstellung, Paris Bibl. nat. Sakramentar Nr. 41 (Abb. bei Bastard, Peintures et ornements, und nach Photogr. Venturi Storia dell' arte italiana II, p. 336). — Hildesheim Godehardikirche Sammelhs. aus Kloster Lammspringe, saec. XII (u. a. das altfranzösische Alexislied enthaltend), anglo-normannisch (Strzygowsky a. a. O. bespricht das Taufbild — die Taube erscheint stoßend, in Bauchansicht — zusammen mit den deutschen Darstellungen saec. XIII): David im Initial B (Phot. von Bödecker in Hildesheim); die Taube, sehr groß, im Profil mit einseitig gehobenen Flügeln auf der Krone stehend neigt den langen Hals zum rechten Ohr des Königs: inkonographisch insofern von geringerer Bedeutung, als das Streben, die beiden Bogen des B zu füllen, die Komposition wohl veranlaßt hat. — Das Motiv, das hier eigentlich das natürlichste wäre, das «Rütteln» (wie es der Schmetterling tut oder der Kolibri, wenn er vor einem Blumenkelche steht, um daraus den Honig zu saugen, oder die Schwalbe, wenn sie sich in einem Zimmer verfangen hat, am Fenster) scheint gar nicht vorzukommen — wenn nicht in dem cod. Einsiedlensis 156 [Fol. no. 91] allerdings wohl in matter Auffassung (nach einer Pause zu schließen, die ich der Freundlichkeit des Herrn Pater Guardian verdanke).

[1] In den älteren Darstellungen fehlt die Taube. — Johannes Diaconus († 882) beschreibt ein Medaillon-Bild Gregors d. Gr., das er in Rom gesehen hat und das noch zu Lebzeiten des Papstes (um 600) entstanden sein muß, was schon Johannes selbst aus der viereckigen Form des Nimbus schließt. Diese Beschreibung weiß nichts von der Taube. Auch das Diptychon von Monza (Abb. Gori Thesaurus, Tafel zu II, 206), das wahrscheinlich nicht mehr unter Gregor selbst entstanden ist (vgl. Kurth, Die christl. Kunst unter Gregor d. Gr., Heidelberger Diss. 1897, p. 68 ff., wo diese und die folgende Darstellung mit der Beschreibung des Johannes verglichen wird) und die (nach Garr. III, p. 94) dem 7. Jahrh. angehörige Miniatur des Boethiusdiptychons (Abb. Garr. III, 156, und nach Phot. korrigiert bei Kurth, a. a. O.) kennen das Attribut der Taube nicht. Sie fehlt (vgl. Ebner, Quellen und Forschungen zur Gesch. und Kunstgesch. des Missale Romanum, Freiburg 1898, p. 453) auch noch in folgenden Gregorbildern des früheren Mittelalters: (?) Reims, Saint Remi Sakramentar, geschrieben 798—800 (verbrannt, vgl. die Literaturnachweise bei Delisle, Mémoire sur d'anciens sacramentaires in Mémoires de l'Institut, 1886, p. 87). — Autun, Seminarbibliothek, Sakramentar: Tondo, der Heilige sitzt (Vgl. Delisle, Le sacramentaire d'Autun, 1884). — Bamberg A, II, 52: Tondo, der Heilige sitzt. — Düsseldorf, Kgl. Bibl. D2: der Heilige steht (freundl. Mitteilung der Direktion). — Stuttgart, Hofbibl., bibl. fol. N. 21: der Heilige, allein, steht, mit der rechten Hand segnend, in der linken das geschlossene Buch, auf niedrigem Postament. — Florenz Laurenziana Plut. XIX, cod. IV, Homiliae in Ezechielem. Die Datierung saec. IX, welche der alte Katalog gibt, scheint nach palaeographischen Indizien zu früh. (Das kleine Bild gewinnt an Interesse durch den Eintrag auf dem ersten Blatt: «Ego Adilbero peccator .... hunc librum, scilicet Gregorium super Ezechielem scribi feci .... ut pro meis meis meorumque amicorum tam vivorum quam defunctorum excessibus interveniat, quorum nomina haec sunt. Herr Professor Ferd. Wrede (Marburg) hatte die Liebenswürdigkeit eine flüchtige Abschrift des nun folgenden langen Verzeichnisses deutscher Namen zu prüfen und plaidiert danach für bayrischen Ursprung des Codex). — Mehrere Bilder zur Legende Gregors d. Gr. enthält die Weingärtner Hs. saec. XII: Fulda, Ständische Bibl. Aa 39: die Inspiration wird hier nicht nur durch die Taube sondern auch noch durch einen Engel vermittelt. — Durch den Engel allein geschieht sie: Bern Bongarsiana 304 (Gregor mit Petrus); desgl. Melk Klosterbibl. D. 41 (Gregor mit Petrus): «Gregorio angelus quaedam in aurem suggerit» (M. Kropf Bibl. Mellic., p. 30). — Zur weiteren Vervollständigung der Gregorbilderliste seien noch drei

Vorwärtsbewegung. Sie erscheint, seitlich, in der energischen Ruderfluganansicht.[1]

In der Ottonenzeit ermattet der Vogel. Bald steht er im Begriff sich auf die Schulter des Kirchenvaters niederzulassen,[2] bald ist er bereits gelandet, besitzt dann aber bisweilen noch so viel Energie, daß er die Flügel nicht ganz schließt,[3] während es in anderen Beispielen des 10. und 11. Jahrhunderts schon dazu kommt;[4] im 12. Jahrhundert ist der geschlossene Typ häufig.[5] Und die fliegende

---

Darstellungen genannt, von denen mir auf die Inspiration bezügliche Notizen fehlen: Orléans, Bibl. ms. 175 (152) saec. X, f. 149, Christus in der Glorie, zur Linken Benedikt, zur Rechten Gregor. — Montecassino, Klosterbibl. cod. LXXXII, saec. X, p. 236 duobus imaginibus, Salvatoris et Gregorii Papae, decoratur. — Ebda. LXXIII saec. XI f. 2, Gregor mit Petrus. — Endlich vgl. noch Gray Birch im Verzeichnis der Miniaturen des britischen Museums unter Gregory.

[1] Fig. auf S. 17: Paris, Bibl. nat., Nr. 41, Sakramentar (angeg. Abb.) — Fig. 51. Paris, Bibl. nat., Drogosakramentar: Evangelist (Abb. Bastard a. a. O.). — Rom, Archiv von S. Maria maggiore C. I. 5 Regula Pastoralis, geschrieben für einen Martinus, «episcopus sanctae pipernatis ecclesiae», der sich im Jahr 861 nachweisen läßt („vgl. Röm. Quartalschrift für christl. Altertumskunde XV, 1901, Abb. ebda. pl. I). — In Italien ist die karolingische Tradition noch im Anfang des 11. Jahrh. so mächtig, daß die Taube mit rückwärts ausgestreckten Beinen horizontal rudert: Fig. 52: Ivrea, Capitolo della Cattedrale cod. Nr. 86 (Pause danke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Bibliothekars).

[2] München, Staatsbibl. cl. 21518 (Weihenst. 18), Moralia in Job. — Fig. 54: Wien, Hofbibl. Nr. 1845, Liber sacramentorum (Pause danke ich der Liebenswürdigkeit der Direktion). — Fig. 53: Haigh Hall, cod. lat. 97 (Evangeliar): Evangelist (erwähnt bei Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei) f. 6 (Phot. verdanke ich Herrn Privatdozent Dr. Haseloff). — München cl. 9475 Cim. 142: Evangelist (erwähnt bei Swarzenski a. a. O.), die Flügel bereits geschlossen.

[3] Bamberg, Kgl. Bibl., B. IV 11 (Abb. Jaeck, Viele Alphabete und ganze Schriftmuster vom VIII. bis zum XVI. Jahrh., Heft I, Bl. 4). — Fig. 67: Berlin, Kgl. Bibl. Ms. theol. lat. Quart. 2, Elfenbeinplatte in der Rückseite des Einbandes. — München, Staatsbibl. cl. 4456 Cim. 60: gravierte Platte auf der Rückseite des Einbandes (die Arme ausgebreitet, sodaß die Flügel rechts und links vom Leibe sichtbar werden). — Göttingen, Ms. theol. 231 (fast ganz geschlossen).

[4] Heiligenkreuz Stift Elfenbeinrelief, nach Clemen (Merowingische und karolingische Plastik in Bonner Jahrbücher 1892 S. 132) in einem österreichischen Kloster entstanden. — St. Gallen, Stadtbibl. 292; ebda Stiftsbibl., (in Ms. 376 Rudertyp, aber schematischer als Ivrea 86) 390 (Abb. Paléographie musicale de Solesmes I u. Rassegna Gregoriana II). — Berlin, K. B. theol. lat. fol. 192. — Vgl. auch p. 21, Anm. 2.

[5] Laon, Bibl. ms. lat. 70 (Abb. Fleury, Les manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Laon. 1863. pl. 21). — Dijon, Bibl. publ., ms. 180 [144] mit zwei Schreibern wie Paris, B. n. 41 (Pause verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Guignard). — München, Staatsbibl. cl. 13069: Evangelist Matthäus. — Ebda., cl. 21524: Gregor. — Wolffenbüttel, Herzogl. Bibl. 903 Helmst.: Gregor, Initial-Brustbild (Abb. in v. Heinemanns Katalog). — Sigmaringen, Fürstl. Hohenzollernsches Museum, Hs. no. 9, aus Weissenau: Gregor, Initial-Brustbild (Pause verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Hofrat J. Gröbbels). — München cl. 7944: Gregor (: sitzt auf der Brust, nach r., u. wendet den Kopf nach l. zum r. Ohr zurück). — Vgl. auch p. 21, Anm. 2.

Taube stellt den Flügelschlag ein; sie geht zum passiven Gleiteflug über, oder: der Rudertyp, der die Flügel in zwei Ebenen, hintereinander anordnet, weicht einer flächenhaften Projektion.[1] — Das einfache, dürftige Schlagwort: «schlechter gezeichnet,» oder: «dem mittelalterlichen Künstler geht die Fähigkeit, beobachten zu können, verloren» wird diesem Phänomen doch wohl nicht ganz gerecht: die ottonischen Tauben sind ja zum Teil ebensogut wie die karolingischen, das heisst man wird der (oben vorgeschlagenen) psychologischen Deutung kaum entraten können, indem die angeführten Beispiele sich wohl als indirekte Symptome (nicht eigentlich als direkter Ausdruck) des unsicher, befangen werdenden Kunstvermögens fassen lassen. —

Im Gregorbild des eigentlichen Mittelalters begegnen also beide Typen, der geschlossene und der Gleiteflug: sie gehen zeitlich nebeneinander her, sind aber wohl territorial beschränkt. Am Niederrhein[2] z. B. (wo die Vögel der gotischen und der Renaissance-Landschaft langsam sich wiegend schwebend verweilen[3]) ist es üblich, daß die Taube

[1] Fig. 71: Haigh Hall, cl. 97, dieselbe Hs., in der sich die landende Taube Fig. 53 findet: Evangelisten. — München cl. 9475 Cim. 142, dieselbe Hs. in der die Taube mit bereits geschlossenen Flügeln in der Luft erscheint: Evangelisten. — Evangelienbuch einst im Besitze von J. v. Hefner: Gregor (Bauchansicht) abgebildet in dessen Trachten des christlichen Mittelalters I (1. Aufl.), Tafel 57. — Fulda, Stand. Bibl. ms. Aa 39 (Gregor). — Leipzig Univ.-Bibl. Registrum Gregorii aus Altenzelle (Abb. Hefner u. [nach Phot., als Gregor VII.!?] Heyk, Monogr. z. Weltgesch. XII). — Fig. 56: Avranches, Hs. um 1100 mit einem Gregorbild (Photogr. dieser wie der folgenden beiden Darstellungen verdanke ich Herrn Privatdozent Dr. Haseloff). — Nürnberg, Stadtbibl. Evangeliar saec. XII: Evangelist. — London, Brit. Mus. Nero C IV, Psalterium saec. XII: David (auch Verkündigung). — Vgl. endlich noch das andere Davidbild, eines angelsächs. Psalters (saec.?), das Westwood (Palaeographia pictoria Taf. 41) abgebildet hat: — die Taube (Fig. 63), welche den hl. Dunstan in dem irischen Cottonian-Ms. Claud. A, 3 (saec. XI) des Brit. Mus. (Abb. Westwood Miniatures in Irish and Anglo-Saxon Manuskripts pl. 50) inspiriert, erscheint in einer Ruderfluganansicht, bei sehr steiler Flugrichtung, die Flügel sind aber an den Leib angepresst: ein Uebergangsstadium zu der Landung mit geschlossenen Flügeln (?), welchem Typ die mattere und in ihrer Bewegungsfreiheit durch eine Wolke noch behinderte — ein echt mittelalterliches und häufiges Motiv — Gregortaube der Harl.-Hs. 3011 (saec. XI) des Brit. Mus., gemalt von einem Theodericus (vgl. Gray Birch a. a. O., Pause verdanke ich dem gütigen Entgegenkommen der Direktion) noch näher zu kommen scheint. — Vgl. p. 22 Anm. 1.

[2] Freiburg, Universitätsbibl. cod. 360, saec. X ex. (Abb. Braun, E., Beiträge zur Geschichte der Trierer Buchmalerei, in Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst IX. Erg.-Heft 1896, wo auch p. 36 f. schon die meisten publizierten Gregorbilder zusammengestellt sind). — Trier, Stadtbibl. Registrum Gregorii saec. X ex. (Abb. ebda.). — Paris, B. n. lat. 817 Sakramentar von S. Gereon in Cöln (erwähnt von Delisle a. a. O. und nebst dem folgenden von Haseloff, a. a. O., dessen Uneigennützigkeit ich Phott. der beiden Bilder danke). — Fig. 55: Brüssel, Kgl. Bibl. ms. lat. 9916/17 saec. XII.

[3] Vgl. p. 11, Anm. 6.

ruhig auf der Schulter des Heiligen sitzt, während sie im Fränkischen[1] (wo die Vögel am Himmel eines Dürer[2] oder Altdorfer[3] rasch vorüberhuschen[4]) gleitend fliegt.

Der Frühgotik scheint der geschlossene Typ fremd zu sein. Das aufgeregte Temperament dieser Zeit, das die frontale Ansicht in die dritte Dimension zu übersetzen suchte, läßt auch hier die Taube nicht zur Ruhe kommen. Doch reicht das den Bildern jetzt innewohnende Maß von Energie, ihre *Spannkraft* kaum hin, den Vogel von der Schulter fernzuhalten, seine Landung zu verhindern — wenn er nicht im passiven Gleiteflug[5] erscheinen will. So entspricht im Psalterium der hl. Elisabeth der frontalen Taube des Trinitätsbildes, die den Schwanz, hebt aber die Arme noch gesenkt hält, eine mit bereits geschlossenen Flügeln[6] landende (Fig. 57) des Gregorbildes und umgekehrt ist in einem Fresko von Cimabue (in Assisi) der Vogel (Fig. 58) zwar schon auf der Schulter angelangt, hat aber die Schwingen noch gehoben (die Beine schreiten aus).

So lange die Taube beim Pfingstfest und der Taufe Christi stoßend in der Bildebene bleibt ist es ihr auch bei der Inspiration des hl. Gregor versagt frei bewegt zu sein. Um die Wende des 13. zum 14. Jahrhundert aber wird sie entbunden. Nun bewegt sich der Vogel wieder — wie einst in der Karolingerzeit — rudernd frei in der Luft.[7] Daß diese Erlösung in Byzanz,[8] wo auch der unruhige Gewandstil der deutschen Malerei des 13. Jahrhunderts vorgebildet ist,[9] in Frank-

[1] Fig. 56: München, Staatsbibl. cl. 4456 (Cim. 60) Evangeliar Heinrich II. Regensburger Schule (Abb. Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrh. [1901] pl. VII, 17). — St. Gilgen bei Komburg (Franken) Klosterkirche, Romanisches Wandgemälde in der Apsis (Abb. Lübke, Geschichte der deutschen Kunst, Stuttg. 1890, p. 281).

[2] Apokalypse, Der Engel zeigt Johannes das himmlische Jerusalem. — Große Holzschnittpassion, Kreuztragung und Beweinung. — Marienleben, Ruhe auf der Flucht.

[3] Legende des hl. Quirinus in Nürnberg, Germanisches Museum. — St. Georg zu Pferde (B. 55).

[4] Vgl. auch Fig. 70: Friedrich Herlin, Geburt Christi in Nördlingen, städt. Museum. — Wolfgang Huber, B. 9. — Hans Schäuffelein, B. 95. — Baldung, B. 5 und B. 33.

[5] Z. B. Fig. 68: Venedig, Museo civico, Breviario ad uso della Chiesa di Spalato già Salonitana, latein. Hs. (v. J. 1291, vgl. Bertoldi im Archivio Veneto T. XXXII [1886], p. 227 ff.), f. 32: S. Margareta.

[6] Aehnlich clm. 4508 (noch saec. XII, während in dem clm. 17403 saec. XIII die T. schon rudert). — Venedig Bibl. cl. I 77 f. 179 (Gregor ?).

[7] Z. B. Andrea Orcagna, Florenz, S. Croce.

[8] Paris, Bibl. nat. ms. gr. Nr. 51: Evangelist Markus (Photographie verdanke ich dem gütigen Entgegenkommen der Direktion).

[9] Vgl. Haseloff a. a. O.; siehe auch oben, p. 14.

reich,[1] wo die Gotik zuerst durchbricht(, und in Pisa,[2] der Heimat der italienischen Skulptur,) schon im 12. Jahrhundert kommt, darf nicht Wunder nehmen.

Die erste Hochflut der jungen Gotik scheint mit dem geschlossenen Typ ganz aufgeräumt zu haben. Selbst in einem venezianischen Gregorbilde des Trecento[3] steht die Taube mit hoch gehobenen Flügeln in der Luft über der Schulter des Papstes. Danach hat sie sich aber hie und da wieder geruht,[4] bis sie der Barock abermals aufstörte.[5] Bei Rubens[6] hängt der Vogel, von unten gesehen, schwer

---

[1] Fig. 66: St. Omer, Bibl. publ. Nr. 12, St. Gregorii Moralia in Job (Pause verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn C. Bureau).

[2] Fig. 30: Pisa Museo civico, Tafelbild mit Szenen aus der Legende der hl. Caterina.

[3] Fig. 69: Braunschweig, Museum Nr. 4. — Vgl. p. 27 Anm. 1.

[4] Venedig (vgl. Kap. IV): Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini, Madonna unter dem Baldachin mit Heiligen (1446) in Venedig Akademie; Ant. und Bart. Vivarini, Altarwerk (1450) in Bologna, Akademie. — Oesterreich (vgl. p. 20, Anm. 4): Neuwirth (in Sitzungsber. der Wiener Akademie der Wissenschaften phil.-hist. Cl. 1885, p. 627) erwähnt eine Darstellung in dem Missale, das im Jahr 1483 von dem Bruder Benedikt des Klosters Bruck vollendet wurde: «fol. 1b Gregor mit der Taube auf der Schulter» (die Flügel geschlossen ?); die Taube des älteren, «um die Wende des 14. und 15. Jahrh., jedenfalls vor 1406 entstandenen» (vgl. Neuwirth ebda. 1886, p. 182) Gregorbildes in Herzogenburg, Stiftsbibl. Nr. 94, rudert frei in der Luft (Pause verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Bibliothekars). — Schwaben (vgl. p. 20, Anm. 4 Mitte): Fig. 59: Tagpret (Anfang des 16. Jahrh.), Gregor, Stuttgart Staatgemäldegalerie. — Die Taube (Fig. 65), welche auf einer Tafel des Nürnbergers Hans Pleydenwurff (im Germanischen Museum) Thomas von Aquino inspiriert, sitzt auch auf der Schulter, scheint aber mit den Flügeln zu schlagen(, die beide in Oberansicht gegeben sind, was übrigens auch der fliegenden T. der Verkündigung auf dem Sterzinger Altar von Hans Mueltscher eigentümlich ist). — Im Kölnischen (vgl. p. 21, Anm. 2) sitzt die Taube in spätgotischen Bildern des hl. Cunibert (Darmstadt, Museum und München, Pinakothek) auf der Spitze der Mitra, Leib m. Kopf u. Schwanz im Profil, Flügel, beide in Untersicht, r. u. l.; also eine Auffassung, die an den alten byzantinischen Typus (vgl. p. 17, Anm. 4) erinnert und möglicher Weise mit demselben auch entfernt verwandt ist, indem sich eine Brücke rückwärts schlagen lässt über die Taufbilder des Lüneburger Altars (im Provinzialmuseum zu Hannover, «nach Schnaase der Schule des Meisters Wilhelm von Cöln angehörig» [Strzygowski, a. a. O., wo auch Skizzen dieser und der folgenden beiden Darstellungen]) und der Holztür (saec. X—XI) von S. Maria im Kapitol in Cöln(, welche Darstellung allerdings nach Strz. rein deutsch sein soll): wie hier auf dem Scheitel Christi sitzend erscheint die Taube auch in dem Taufbild der ehernen Tür des Domes von Benevent, die (nach Strz.) dem 12. Jahrh. angehört.

[5] Fig. 60: Barth. Bruyn (München Pinac. no. 78: St. Cunibert) stört die Ruhe des geschlossenen Typs durch den Contrapost: der Vogel auf der r. Schulter des Heiligen sitzend, ist, ihm abgewandt, nach links gerichtet, sodaß es aussieht als ob er eben wieder auffliegen wolle.

[6] Grenoble, Museum. — Vgl. auch Fig. 61: Verona, Dom, Relief in der Kuppel der rechten Querarms.

mit weit gebreiteten Flügeln in der Luft. Bei anderen[1] erscheint er damals auch schwebend, in der leichter wirkenden Rückenansicht.

Diese zweite Steigerung der inneren *Spannkraft* läßt sich auch im Verkündigungsbild verfolgen.

Einige Stichproben von Verkündigungsdarstellungen der deutschen Kunst z. B. beweisen, daß dort bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein die Taube gerne, teilweise oder ganz, in dem Heiligenschein Mariae steckt,[2] selbst da wo die Komposition bedeutenden Spielraum gestattete; und auch in der italienischen Kunst des Trecento und Quattrocento befindet sich die Taube gewöhnlich verhältnismäßig nahe bei Maria (nur daß sie im Süden nie in den Nimbus eingeschachtelt wird, weder im 14. noch im 15. Jahrhundert): erst Hochrenaissance und Barock strengen den Bogen kräftiger an und nehmen die Distanz so weit wie möglich.[3] . . . —

In den Darstellungen des englischen Grußes löst wie im Gregorbild der Ruder — den Gleitetyp in der Gotik ab.[4]

Wenn in Verkündigungsbildern des erzromanischen Stils die Flügel der Taube bisweilen auf eine Seite verlegt und hintereinander angeordnet erscheinen,[5] sind sie (wie der ganze Vogel) nach unten ge-

---

[1] Vgl. Basel, Museum. — Certosa di Val d'Ema, Kirche der, bei Florenz.

[2] Kölner Maler der ersten Hälfte des 14. Jahrh., Schloß Braunfels. — Lübecker Maler der zweiten Hälfte des 14. Jahrh., Altarbild in Grabow, Mecklenburg. — (Broederlam, Altar vom Jahr 1398, Dijon). — Kölner Maler um 1400, Utrecht, Erzbischöfliches Museum. — Kupferstich P. II, p. 212, Nr. 2. — Hans Mueltscher von Ulm, Altar v. J. 1458 in Sterzing. — Hans Schühlein, Altar in Tiefenbronn. — Michel Wolgemut, München Pinac. Nr. 231. — Barth. Zeitblom, Altar v. J. 1492, Stuttgart, Museum vaterländischer Altertümer.

[3] Vgl.: als frühes Beispiel Andrea del Sarto Florenz Pitti. — Marcello Venusti (nach einer Zeichnung von Michelangelo?), Rom S. Giovanni. — Orazio (Lomi detto) Gentileschi, Turin Pinakothek.

[4] Fig. 43: Psalterium des hl. Ludwig (Verkündigung und Wurzel Jesse) Paris, Bibl. nat. (Photographie verdanke ich Herrn Privatdozent Dr. Haseloff). — Psalterium englischen Ursprungs, München, Staatsbibl. cl. 835. — Fig. 32: Guido Bigarelli aus Como, Mitte des 13. Jahrh., Pistoja S. Bartolommeo in Pantano. — Fig. 44: Niccolò Pisano, Pisa Baptisterium(: der vordere Fittich ist hier heruntergeklappt, sodaß nun die beiden Flügel in zwei senkrecht aufeinanderstehenden Ebenen liegen. Dieses starr plastische Motiv, das auch in dem oben p. 9 Anm. 3 angezogenen cod. Paris, Bibl. nat. 16746 begegnet, hat Niccolòs Sohn Giovanni an der Kanzel in Pistoja durch eine malerisch plastische Ansicht ersetzt: Fig. 45. So wie hier erscheint die Taube auch auf einem Elfenbeinrelief mit der Darstellung der Dreieinigkeit in Florenz, Museo Nazionale Sammlung Carrand Nr. 1109; Fig. 46: auf einem Marmortriptychon mit derselben Darstellung in Padua, Dom (rechter Querarm des ersten Kuppelraumes, rechts in die Wand eingelassen) und auf dem sehr ähnlichen kleinen trecentistischen Trinitätsaltar, den das Berliner Museum vor kurzem erworben hat). — Vgl. p. 16 Anm. 1 (wozu Nachtrag) u. p. 21 Anm. 1 (Mitte).

[5] Fig. 42: Verona, S. Anastasia, Relief am Portal. — Karlsruhe, Hofbibl. Evang. Bruchs. Nr. 1 (Abb. Springers Handbuch der Kunstgeschichte Fig. 187).

richtet und dann ohne jede Bedeutung als Träger des Leibes, d. h. ohne Einfluß auf die *Passivität* der Bewegung. Es ist das ein Typus, der die Künstler des 13. Jahrhunderts und der folgenden Generationen ebenso archaisch anmuten musste wie die Bauchansicht des Stoßvogels, der dies Motiv deutlich entspricht.

Freilich sollte auch die Gotik nicht das letzte Wort behalten, indem ihre Auffassung des rudernden Vogels der Renaissance nicht minder altertümlich erschien. Zwei signifikante Beispiele aus der umbrischen Kunst (die Taube einer Verkündigung von Bonfigli[1] und die einer gleichen Darstellung von Pinturicchio[2]) sind wohl geeignet, das zu illustrieren.

Bonfiglis Taube (Fig. 47) hat ihre Flugbahn zurückgelegt. Ihr Schnabel befindet sich in einer Linie mit dem unteren Rande des Brustausschnittes am Gewande Mariae, sie ist also bereits über ihr Ziel (das rechte[3] Ohr Mariae) hinausgeschossen. Mit großer Fluggeschwindigkeit angekommen trifft sie noch immer keine Anstalten zu vorsichtiger Landung: die Achse des Leibes verläuft in steiler Diagonale, der Hals ist vorgestreckt wie es der Vogel in vollem Fluge zu tun pflegt.

Pinturicchios Taube (Fig. 48) ist noch nicht so weit gelangt. Sie hat den Hals eingezogen, die Flugrichtung ist eine nahezu horizontale. Trotzdem glaubt der Vogel noch immer zu stark bewegt zu sein, um die Landung ohne Schaden bewerkstelligen zu können: er hebt den Schwanz — in scharfem Knick, das sonst früher, im 14. und 15. Jahrhundert, häufige leichte Aufbiegen bedeutete für gewöhnlich lediglich einen gotischen Schnörkel — d. h. er bremst und wird nun im nächsten Moment wieder etwas steigen, sodaß die neue Bewegung aufwärts der bisherigen, vorwärts gerichteten entgegenwirkt und sie aufhebt. Dieses seltene Manöver wirkt nun zwar sachlich, aber nicht optisch beruhigend und wird daher von fortschrittlicheren Künstlern unterlassen,[4] sie stellen auch den Schwanz in die Horizontale ein. Nun überstürzt sich der Vogel nicht mehr, er hat sich jetzt vollkommen

---

[1] Tafel mit St. Lukas, Perugia Pinakothek.

[2] Gemälde v. J. 1501, Spello S. Maria maggiore.

[3] Da die Taube wie im Gregorbild so auch bei der Verkündigung an Maria in der Regel von links kommt, ist hier, wie dort, das rechte Ohr — und nicht der Schoß der Jungfrau — als ihr Ziel anzunehmen. — Ausnahmsweise bildet der Scheitel den Zielpunkt der Inspiration, in einem Heiligenbilde des 14. Jahrh. z. B. in Nürnberg, Germanisches Museum Nr. 5. — Vgl. auch p. 18, Anm. 4.

[4] Fig. 49: Domenico Ghirlandajo Florenz S. Maria Novella. — Albertinelli, Florenz Uffizien.

in der Gewalt: die Umwandlung mittelalterlich passiver Vorwärtsbewegung in *Aktivität* ist um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert vollzogen. Der Folgezeit blieb nur noch übrig, die strenge Profilansicht der rudernden Taube aufzulösen, d. h. dem bisher fast ganz verdeckten hinteren Flügel durch Auseinanderbiegen der Arme und eine leichte Drehung des Vogels vollkommene Bewegungsfreiheit zu schaffen.[1] — Neben dieser als Ruderflug schlechthin bezeichneten Aufnahme, die von dem hinteren Flügel den Rücken und von dem vorderen die Unterseite zeigt, ist übrigens seit der vorgerückten Gotik, besonders in der deutschen Kunst, auch die andere (leicht halb zum Frontaltyp erstarrende) Ansicht üblich, in der die Flügel, beide in Unteransicht, rechts und links vom Leibe angeordnet sind.[2]

---

[1] Vgl. Fig. 50: Tintoretto, Venedig Chiesa di S. Rocco; Sacchi, Rom, Vatikanische Pinakothek (Gregor) . . . Daß diese barock — die Tauben zweier quattrocentischer Verkündigungstafeln der Galerie Doria in Rom (Filippo Lippi) gehören wohl zu den Sonderfällen, deren Anführung unnützer Ballast ist — lockere Ansicht die oben, S. 16 Anm. genannte, dem 9/10. Jahrh. angehörige (s. den Nachtrag zu S. 18 Anm. 2), griechische Verkündigungstaube (Fig. 29; nach der Skizze bei Strzygowski a. a. O. III 6 zu schließen auch Paris, Bibl. nat. anc. fonds no. 550 [Taufe]) mit dekorativen Vögeln der spätantik-altchristlichen Malerei (vgl. die S. 17 Anm. 4 angeg. Abb. des Deckengemäldes der Katakombe des hl. Callixtus) gemein hat — hier wie dort ist der hintere Flügel, wie verkümmert weil in starker Verkürzung, bis zum Ansatz sichtbar — verdient wohl angemerkt zu werden.

[2] Vgl. p. 17, Anm. 4, wozu nachzutragen ist, daß dieses altchristliche und byzantinische — übrigens auch schon der altgriechischen Kunst bekannte (Vasenbild in München) — (Flug-)Schema im 10./11. Jahrh. im Abendlande sporadisch auftaucht, z. B. in Fuldaer Darstellungen der Taufe Christi wie der Margarethenlegende und, unter anderen kompositionellen Verhältnissen, in den Pfingstbildern des clm. 23 338 (Voege VII) wie einer Hs. des Mainzer Doms, auch in dem auf Norditalien (Mailänder Gegend) lokalisierten clm. 843 (Initial, Abb. Kobell, kunstvolle Miniaturen und Initialen, München 1892, Taf. 11). *Temperamentsgeschichtlich* ist der Typus weniger interessant, da die zeitlichen Unterschiede nicht sowohl aus dem unbewußten Wollen (Temperament) wie aus dem mehr oder minder entwickelten Können abzuleiten sind; doch möchten wir uns nicht versagen zwei extreme Beispiele, die Verkündigungstaube des Kölner Dombildes von Stephan Lochner und die des bereits zitierten Gemäldes von Marcello Venusti (nach einer Zeichnung von Michelangelo?) in Rom, S. Giovanni zum Vergleiche übereinander zu stellen (Fig. 76 u. 77), wo denn wohl die Zeichnungen selbst sprechen. Immerhin bieten die mannigfach variierenden Anwendungen des Schemas für den Adler des Johannes — über die Profangeschichte des Adlersymbols handelt neuerdings ausführlicher E. Gritzner, Symbole und Wappen des alten deutschen Reiches (Leipziger Studien aus dem Gebiet der Geschichte Band VIII, Heft 3) — *stilisierungsgeschichtlich* reiche Ausbeute: Verf. hofft diese Ernte einzubringen in einer Ikonographie der Evangelistensymbole — die, beiläufig, von den Variationen der Gruppierungsnorm (die St. Gallische z. B., vom Irischen bis in die Gotik, ist: Adler, Engel — Löwe, Ochs) auszugehen hat.

IV.

Die Klarheit in der historischen Entwicklung der internationalen Formensprache wird getrübt, wenn das *Temperament* einer nationalen bezw. lokalen Schule mit dem Zeitcharakter in Widerspruch gerät:[1] einige Bemerkungen darüber, wie sich die wichtigeren Dialekte der italienischen Kunst, speziell der venezianische, in dem Taubensymbol ausgesprochen haben, seien unter dieser Rubrik zwanglos zusammgestellt. . —— . . Wenn oben der Ruderflug als typisch für das Verkündigungsbild der Gotik und Frührenaissance bezeichnet wurde, so erleidet dieser Satz sehr viele Einschränkungen; z. B. zeigt eine Musterung italienischer Darstellungen aus dem 14. und 15. Jahrhundert, daß die Taube bei der Verkündigung an Maria in Venedig[2] gerne

---

[1] So findet sich im Mailändischen bei Giov. da Milano (in Florenz, Ufficien, Gregor mit anderen Heiligen) der geschlossene Typ; desgl. bei Canavesio, (Turin, Pinakothek): vgl. p. 23 Anm. 3.

[2] Fig. 80: Lorenzo Veneziano, 1357, Venedig Ak. no. 10. (Hochformat, dafür) die Schwingen ganz entfaltet, sodaß der Kontur des Gefieders fallende bezw. nach vornzu laufende Linien bildet (: so übrigens auch in einer Trinität des venezianischen Trecento: Fresko an S. Anastasia in Verona: Fig. 94, womit als Kontrast der Trinitätstypus der florentinischen Gotik zu vergleichen ist: Fig. 97, Florenz S. Trinita, vgl. auch die Darstellungen in Or San Michele und in der Certosa di Val d'Ema). — Fig. 92: Justinus, Venedig Marciana, lat. II no. 119, Antiphonarium laut Eintrag von einem aus Venedig gebürtigen Maler namens Justinus für die Bruderschaft «Sca Maria dela charitade» i. J. 1365 geliefert. (Die Hs., 1879 erworben aus venezianischem Privatbesitz, ist beschrieben von Giov. Veludo in Atti del R. Istituto veneto delle scienze lettere ed arti T. VI ser. VI [1888] p. 1156 ff). — Lorenzo Veneziano, Tafel vom Jahr 1371 in Venedig Akademie no. 9. — Fig. 72: Antonio Vivarini [?] (nach Zanetti Atelierarbeit, von Luigi ausgeführt) in Venedig, S. Giobbe Sakristei. — Als Vorstufen kann man spätbyzantinisch laxe Gestaltungen des mittelalterlichen Gleitetyps ansehen, z. B. die T. auf einem Klappaltärchen mit der Verkündigung in Venedig Museo civico, und die T. auf der Predella einer großen Madonnen-Tafel in Florenz S. Maria maggiore.

Den Gleitetyp scheint man in Venedig gar nicht verwandt zu haben, die Taube

schwebt (Adagio), während sie in Umbrien[1] häufig gleitet (Andante) und nur in Florenz am liebsten rudert (Allegro): also der Florentiner sprach dialektfrei, Umbrer und Venezianer aber redeten in ihrer, von der allgemeinen Schriftsprache der Zeit stark abweichenden Mundart.

In der umbrischen Kunst hat neben dem Gleite- der Rudertyp Geltung gehabt[2]; das erklärt sich mit durch florentinischen Einfluß. Der Schwebeflug kommt hier kaum vor. Wenn ihn Piero della Francesca[3] einmal verwendet, so liegt die innere Beziehung dieser in Umbrien außerordentlichen Bewegungsart zu der spezifisch malerischen[4] Begabung des Künstlers auf der Hand.

Fig. 88: Jacopo Bellini (?) in London (Sammlung Julius Wernher) wirkt auch sehr ruhig und langsam bewegt, besonders wenn man daneben eine pisanische Verkündigungs-Taube saec. XIV sieht: Fig. 89, in Pisa Museo civico.

[1] Fig. 73: Bonfigli und Caporali, Perugia Pinakothek. — Perugino, Fano S. Maria nuova. — Ders., Montefalco. — Fig. 90: Ders., Perugia Monastero di S. Severo (Gregor). — Fig. 91: Signorelli, Cortona S. Maria delle Grazie. — Raffael, Rom Vatikan. Galerie. — Fig. 81: Pinturicchio, Perugia Pinakothek. — Ders. Louvre no. 1417 (Gregor).. — . . In der Sakristei von S. Anastasia in Verona hängen die Pendant-Brustbilder des «Beatus Jacobus de Venetiis» und des «B. Ambrosius Senensis», gemalt vielleicht um 1600, in den alten Beschreibungen der Kirche nicht erwähnt. Beiden Heiligen flüstert die Taube ihre Inspirationen ins Ohr. Dem erstgenannten sitzt sie mit geschlossenen Flügeln auf der Schulter — im venezianischen Quattrocento ist der geschlossene Typ üblich (vgl. p. 23 Anm. 4) — dem anderen, der noch durch das Attribut eines Stadtmodells mit der Inschrift «Siena» ausgezeichnet ist, naht sie sich, gleitend-fliegend wie in der umbrischen Kunst. Der Gleitetypus scheint also auch in Siena heimisch gewesen zu sein. — In der Tat läßt sich das Schema dort in einer frühen Darstellung des hl. Ambrosius nachweisen (Fresko einer Corridorwand im Erdgeschoß des Palazzo Pubblico). Diesem einen Fall — der dem Maler des Brustbildes in Verona nicht bekannt gewesen zu sein braucht, da von dem Flugprinzip abgesehen im übrigen keinerlei formale Uebereinstimmung zwischen den beiden Tauben besteht — stehen aber drei weitere sienes. Ambrosiusbilder und mindestens sechs sienesische Verkündigungsdarstellungen gegenüber, in denen die Taube rudert, wie es in Florenz üblich ist. — Ambrosiusbilder: Lorenzo di Pietro Vecchietta, Fresko im Palazzo Pubblico Sala del Gran Consiglio; ders. Ancona in der Akademie; ders. (und Benvenuto di Giovanni) Fresko in S. Giovanni. — Verkündigungsbilder: Simone di Martino und Lippo Memmi, Florenz Ufficien; Ambrogio Lorenzetti, Eremo di S. Leonardo bei Siena; Miniaturen eines Missale Romanum saec. XIV, Siena Bibliothek und einer Handschrift in Pisa, Museo civico, Nr. 11; Bartoli, Siena Akademie; Anonyme Tafel, Asciano Collegiata. — Offenbar widersprach das Gleitmotiv dem inneren Wesen der sienesischen Kunst ebensosehr, wie es dem umbrischen Temperamente lag.

[2] Fig. 47: Bonfigli, Perugia Pinakothek (Tafel mit St. Lukas). — Fiorenzo di Lorenzo, Ravenna Istituto. — Signorelli, Volterra Dom. — Pinturicchio, Spello S. Maria maggiore. — Ders, Rom S. Maria del Popolo (Gregor).

[3] Fig. 95: Perugia, Pinakothek, Verkündigung. — Kümmerlicher: Alunno, Verkündigung vom Jahr 1466 ebda.

[4] Das malerische Temperament ist ruhig, weil in ihm die Tonwerte zusammenstimmen und nicht schreiend miteinander streiten. — Auch im Verkündigungs-Bild der niederländisch-flandrischen Gotik ist der Schwebeflug ein beliebtes Motiv.

In Florenz[1] begegnet das Motiv auch einmal. Hier ist der Fall umso merkwürdiger, als ihm ein(ige) Dutzend rudernder Tauben gegenüberstehen. Es wird nicht verwundern, daß gerade Fiesole derjenige war, der diese Ausnahme machte. Bei ihm konnte das individuelle Temperament, das mit dem nationalen nicht harmonierte, dieses zeitweilig[2] unterdrücken.

Eine ähnliche Sonderstellung, wie sie Fra Angelico in der florentinischen Kunst einnimmt, beansprucht in der von Venedig Carlo Crivelli. Man sollte denken, daß er die Taube flattern ließe. Schlägt er doch sonst so viel Lärm unter seinen stillen Landsleuten. Aber hier stellt es sich wieder heraus, das Crivellische Bildtemperament ist nicht echt wie das des Fiesole: die Taube der Londoner Tafel (Fig. 82) schwebt.

Einmal im frühen Quattrocento hat sich ein Venezianer zu dem modernen Rudertyp verleiten lassen,[3] und es ist nun bezeichnend, wie er das fremdartige Motiv dadurch zu entschuldigen weiß, daß er den empfindlichsten Winkel eliminiert, indem er den Fächer des Schwanzes entfaltet; man muß daneben eine echt sienesische Verkündigungstaube sehen,[4] wo die Formen natürlich nicht abgestumpft, sondern erst recht zugespitzt sind.

Die venezianische Kunst hatte immer eine stärke Neigung, die Einzelformen zu größeren Einheiten zu verschmelzen und dieses Streben verschont eben auch das kleine Taubensymbol des hl. Geistes nicht.

So wird im Anfang des 16. Jahrhunderts hie und da der Schwanz ganz in die Silhouette der Flügel einbezogen, ohne doch die seitliche Abgrenzung und innere Auszeichnung einzubüßen:[5] ein Dilemma zwischen Linienstil und malerischem Sehen, dessen Auflösung eine Trinität von Palma Giovane[6] gibt, wo aus dem von oben gesehenen Vogel ein ganz unartikulierter Farbenklex geworden ist.

Oder ein anderer Fall. Während Masolino in dem Taufbilde von Castiglione d'Olona an der Taube die Einziehung des Halses scharf

---

[1] Akademie: Fiesole. — Statt der vielen Verkündigungsbilder, in denen die Taube rudert, seien nur die Gregorbilder genannt, die auch alle den Rudertypus haben: s. unter Nachträge.

[2] Der Ruderflug kommt bei Fiesole auch vor, in der Madrider Tafel z. B., dieser Vogel ist aber so ungelenkig wie möglich.

[3] Fig. 75: Jacobello del Fiore, Bergamo Galerie.

[4] Fig. 74: Lorenzo di Pietro Vecchietta, Siena Akademie.

[5] Fig. 83: Girolamo dai Libri, Miniatur in Verona Museo civico. — Fig. 78: Andrea Previtali, Bergamo Galerie. — Fig. 79: Girolamo Mocetto, Kupferstich der Taufe Christi.

[6] Bergamo, Galerie.

markiert (Fig. 26), sind bei der in anderem Zusammenhang mit ihr erwähnten Taube von Giovanni d'Alemagna und Ant. Vivarini Kopf und Rumpf zu einer unförmlichen Masse zusammengewachsen (Fig. 35); aus späterer Zeit wären hier zu nennen Albertinelli und Vincenzo Catena.[1]

Albertinellis Taube hat den Schwanz noch gehoben. Diese kahle Ansicht findet sich in Venedig schon im früheren Quattrocento nicht mehr.[2] Nimmt man hier doch den Schwanz der Frontaltaube als eine Art von Spitzenbesatz, als Bordüre, die sich wohl gar ornamental stilisieren läßt.[3]

Die venezianische Kunst sucht die nackte Form zu verhüllen. Der junge Giovanni Bellini hat in diesem Sinne einmal das mehreren Taubenarten eigentümliche Federkleid der Beine verwertet und die Taube seines Krönungsbildes in Pesaro mit gezaddelten Spitzenhöschen ausgestattet,[4] wofür denn wieder Siena das Gegenbeispiel bietet: bei Beccafumi, Fungai und anderen sind die Beine der Frontaltaube nackt.[5] Bisweilen kommt das übrigens auch im Bereiche der venezianischen Kunst vor, in Bergamo nämlich, aber dann sind die Beine zierlich auswärts gesetzt[6] und nicht so keck gespreizt wie dort.

Man kann in Venedig nicht umhin das Taubensymbol des hl. Geistes persönlich zu nehmen: die venezianische Taube hat ein ruhiges Temperament, sie ist ein zaghafter stiller zahmer[7] Vogel. Nun bestand

---

[1] Fig. 96: Florenz Akademie; Fig. 99: Venedig, S. Simeone Profeta. — Vgl. auch Cigoli Trinität in Florenz S. Croce (s. die Titelvignette) u. P. Veronese Taufe in Venedig Redentore: Fig. 21.

[2] Vgl. p. 15, Anm. 3. — Entsprechend in der niederländ. Kunst die Taube der Verkündigung des Genter Altars — ebenso wie die über einer Krönung des Meisters Wilhelm von Köln, im german. Museum — malerisch aufgefaßt (: der Schwanz nicht aufgebogen), während Memling, Petrus Cristus (vgl. p. 14 Anm. 7, s. auch die Art wie die Flügel genommen sind) und Gerard David (Taufe in Brügge: Stellung, Verkürzung der Flügel) sich als Gotiker bekennen.

[3] Fig. 36. Giambono (?) in der Kopie des Krönungsbildes von Giov. d'Alemagna und Ant. Vivarini in Venedig. Akademie.

[4] Fig. 93. — Vgl. auch Ant. Vivarini Madonna unter dem Baldachin in Venedig Akademie: Gregor.

[5] Fig. 98: Siena Palazzo Saracini Nr. 1287.

[6] Fig. 100: Lazzero Sebastiano in Bergamo Galerie (Krönung Mariä). — Francesco da Santacroce in Venedig, S. Francesco della Vigna, im Schiff (Salvator Mundi). — Vgl. auch Cima da Conegliano, Venedig S. Giov. in Bragora (Taufe Chr.).

[7] Es ist recht charakteristisch wie verschieden das Vogelspielzeug des kleinen Christus in der venezianischen und in der florentinischen Gotik behandelt wird: während der Stieglitz (?) sich hier ganz wild gebärdet (Fig. 87: Altarbild v. J. 1372 in Florenz S. Croce, Kapelle links vom Chor), läßt er sich dort ruhig von dem Kinderhändchen greifen und zusammenpressen (Fig. 84: Verona S. Anastasia im Chor, zweimal). — Dementsprechend sitzt auch die Taube in einer Trinität von

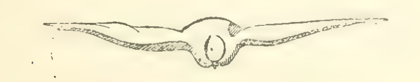
im Pfingstbilde des 14. Jahrhunderts die mittelalterliche Stoßflugregel als ein Gesetz, das schwer umgangen werden konnte. Die venezianische Taube muß sich also damals bei einer solchen Darstellung[1] auch mit eingezogenen Schwingen auf die Apostelversammlung herabstürzen. In dieser gefährlichen Situation aber kommt ihr Christus zu Hilfe, indem er sie mit der Linken leise zurückhaltend die Geschwindigkeit des Falles hemmt. — Selbst wenn sie zum Verkündigungsschwebeflug abgeschickt wird, geschieht es wohl mit der größten Vorsicht: auf der älteren Tafel von Lorenzo Veneziano, wo Gott Vater sie ganz sachte aus den hohlen Händen herausrutschen läßt. Es ist als ob hier der Vater und dort der Sohn befürchteten, der Vogel könne zu Schaden kommen, ein kaum flügges Junges, das seine Flügel noch nicht recht zu gebrauchen weiß. Sie lassen ihn behutsam gleiten bezw. entschweben wie die Mutter das Kind, das laufen lernen soll, ungern aus den Händen läßt und am Gängelband behält . . . .

* * *

Vielleicht wird von hier aus am ehesten die eingangs aufgestellte (nüchtern Denkenden wohl phantastisch klingende und freilich «cum grano salis» verständliche) These annehmbar: das Taubensymbol des hl. Geistes ein Symbol des Geistes, der in den Bildern wohnt, die Personifikation des Bildtemperaments.

Turone (1363) in Verona Museo civico, auf dem Nimb des Crucifixus mit geschlossenen, und in einer gotischen Trinität in Florenz, Akademie Nr. 292, mit gehobenen Flügeln. — Vgl. auch p. 23 Anm. 4 u. p. 28 Anm. 1 (Mitte).

[1] Fig. 86: Justinus, in der erwähnten Hs.



NACHTRÄGE:

[S. 14 Anm. 7] In der florentinischen Gotik so als Giebelfüllung (vgl. zwei Altärchen in Florenz, Uffizien: Fig. 41) und ohne kompositionelle Nötigung über der Apostelversammlung eines Pfingstbildes (Schule des Lorenzo Monaco, Miniaturenkodex in Florenz, Uffizien).

[S. 18 Anm. 2] Die dem heraldischen Adler eigentümliche Zerfetzung der Flügel hat auch byzantinische Analogien, vgl. p. 16 Anm. Die dort genannte Handschrift (s. die Literatur bei Castellani Catal. Codd. Graecor. etc. Venedig 1895) gehört dem 9./10. Jahrh. an (Millet, Quelques représentations de la salutation angélique in Bulletin de correspondance hellenique XVIII setzt sie mit Unrecht später): zu diesem Ansatz stimmen der Rudertyp der Verkündigungstaube und die Darstellung der Taufe im allgemeinen wie der Stoßtaube in derselben im besonderen, die in malerisch-plastisch einheitlicher, unzerschnittener Rückenansicht und zweiäugig erscheint.

[S. 18 Anm. 3] Eine entsprechende Stelle in der Vita des hl. Dunstan (zitiert bei Didron Ikonographie chrétienne Paris 1843 p. 413): Nivea columba de coelo descendit et donec sacrificium consumptum esset super caput ejus expansis alis et quasi immotis sub silentio mansit: ist zu vergleichen mit der S. 21 Anm. 1 (Mitte) angegebenen Abbildung (Fig. 63).

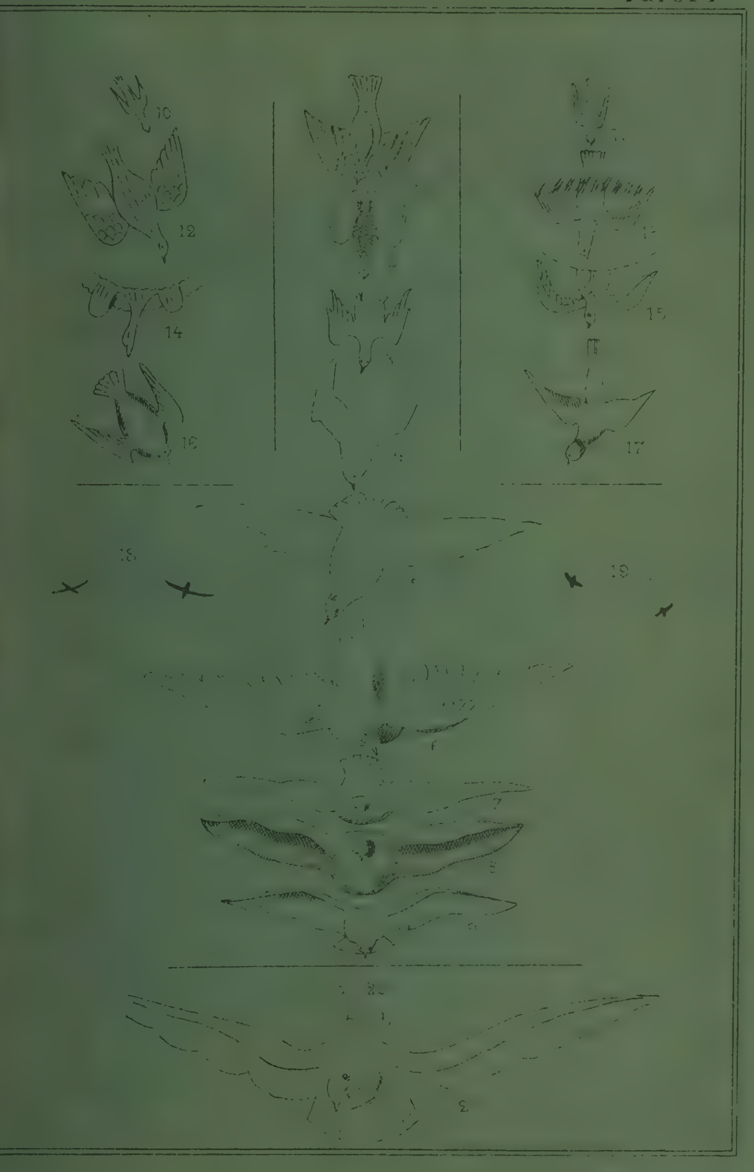
[S. 29 Anm. 1] Schule des Orcagna, Triptychon in Florenz S. Croce; Baldovinetti (?), Florenz S. Croce, Zwickelfresko in der Kapelle links; Schule des Benozzo Gozzoli, Madonna con Santi in S. Gimignano Palazzo nuovo; Anonymer Holzschneider, Titelblatt der Florentiner Ausgabe der Moralien des hl. Gregor v. J. 1486; Anonymer Kupferstecher, Jüngstes Gericht (Uffizien). — Ganz ausnahmsweise der Gleitetyp (, in zurückgebliebenen Bildern): Agnolo Gaddi und Niccolo di Tommaso, Ancona (u. a. mit Gregor) in Florenz S. Croce; Lorenzo Monaco, Verkündigung in Florenz Akademie; Filippo Lippi (?), Verkündigung in München Pinakothek.

BERICHTIGUNG:

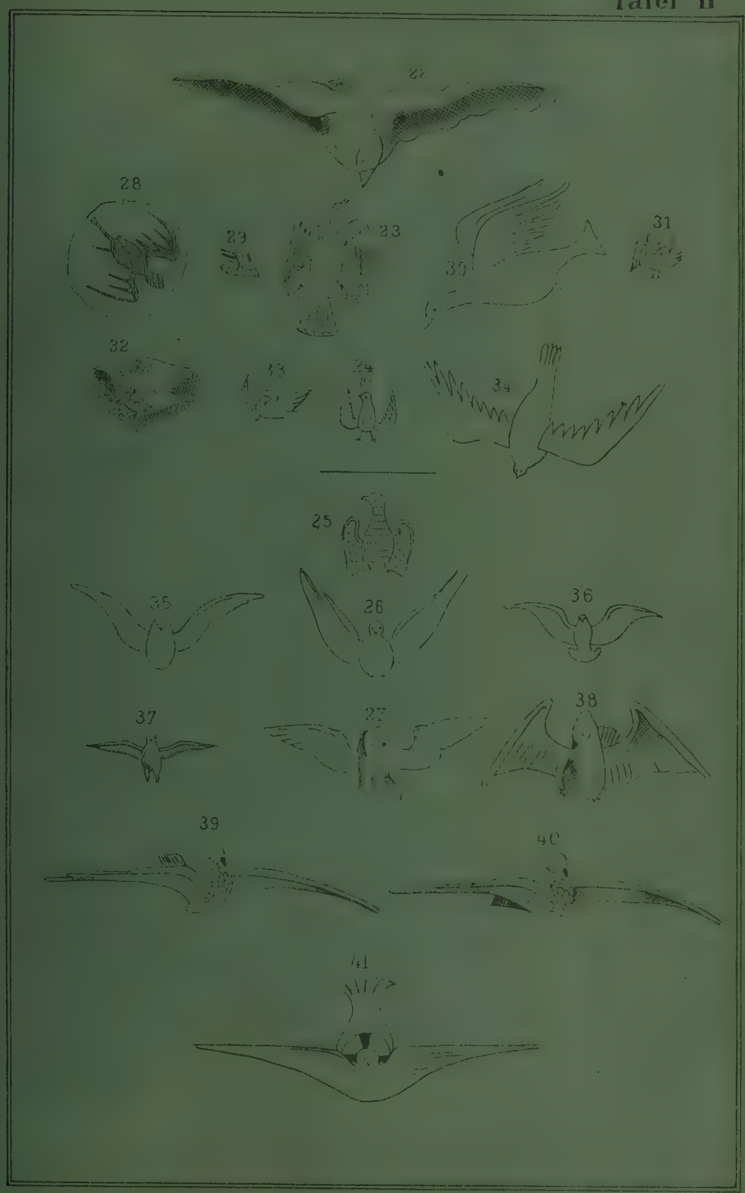
[S. 14 Anm. 1] (statt Hamilton 540:) Hamilton 545.

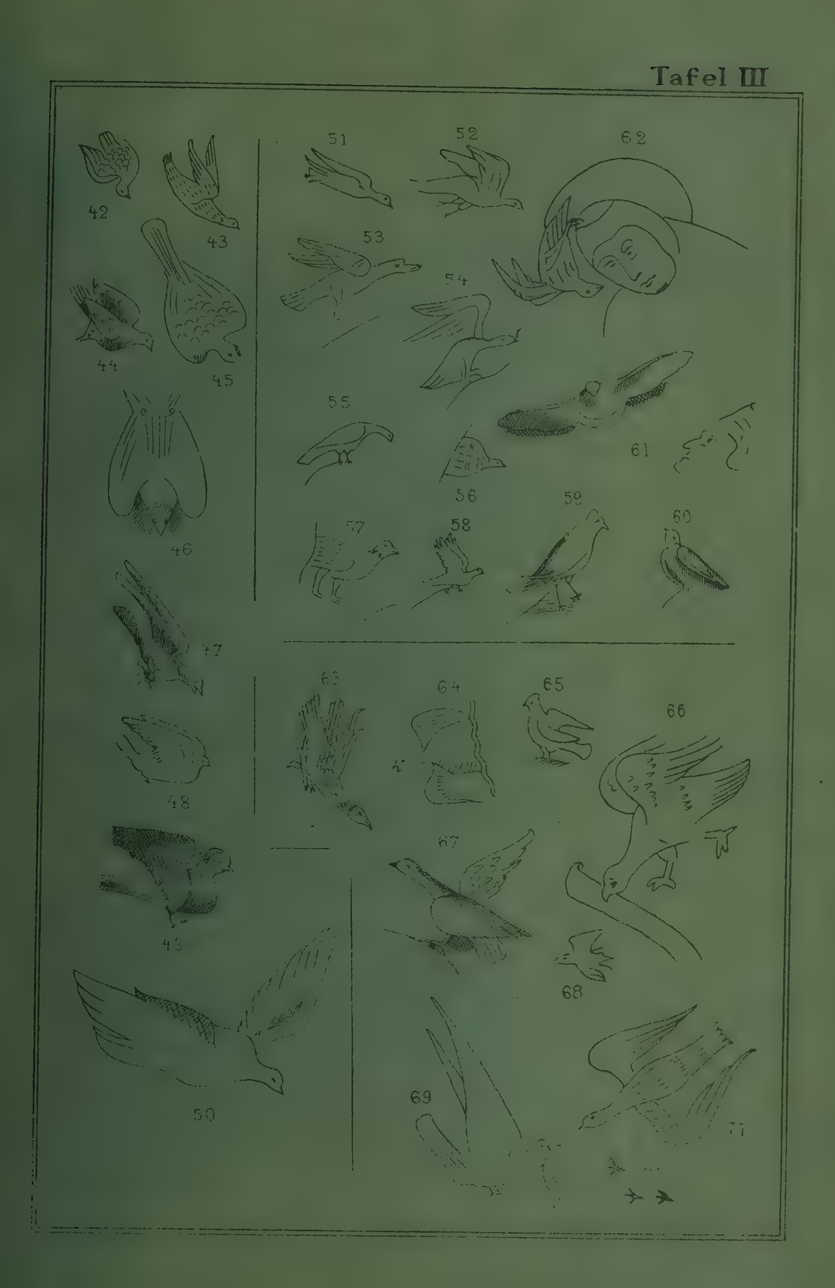
TAFELN.

Tafel I



Tafel II




42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
71

Tafel IV

